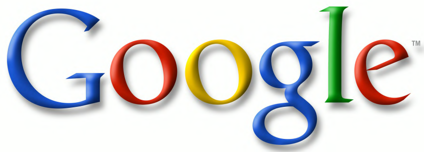




MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

DES ORIGINES AU XVI[e] SIÈCLE

PAR LOUIS HOURTICQ



H. LAURENS · PARIS

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

Des Origines au XVI[e] Siècle

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

LA COLLECTION COMPRENDRA 12 VOLUMES

La Peinture, du XVIe siècle à nos jours. 1 vol. — **La Gravure,** 1 vol. — **La Musique,** 1 vol. — **La Sculpture,** 2 vol. — **L'Architecture,** 2 vol. — **Les Arts du Métal,** 1 vol. — **Les Arts de la Terre,** 1 vol. — **Les Arts du Bois,** 1 vol. — **Les Arts Textiles,** 1 vol.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

Des Origines au XVIe Siècle

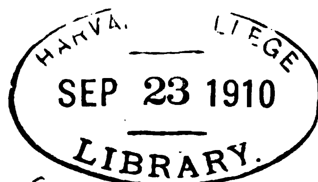
PAR

LOUIS HOURTICQ
Agrégé de l'Université.

Ouvrage illustré de 171 gravures.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1908


HARVARD COLLEGE
SEP 23 1910
LIBRARY.

INTRODUCTION

Les premiers mots d'un auteur doivent, par tradition, exprimer la modestie ; après un titre aussi ambitieux, l'humilité est une obligation. Il serait plus naturel, en effet, que de tels livres fussent écrits par des savants désireux de résumer en quelques pages les résultats d'une vie de recherches. Mais les savants ont mieux à faire qu'à raconter ce qu'ils possèdent ; ils sont absorbés par des investigations toujours nouvelles et leur érudition, curieuse de découvertes, se désintéresse des travaux de vulgarisation. Pourtant, vulgariser l'histoire de l'art est œuvre utile ; c'est aider les monuments du passé à conserver le contact avec l'humanité, c'est faire revivre de la beauté morte, multiplier infiniment la puissance de l'art. Il ne semble pas inutile non plus, même pour le progrès scientifique, de tenter fréquemment des résumés généraux. Il faudrait, il est vrai, pour de telles entreprises, avoir tout lu et tout vu ; mais pareille ambition est bien chimérique. Il vaut mieux, même sans avoir tout lu ni tout vu, se résigner à faire courageusement et modestement de son mieux.

D'ailleurs, si le sujet paraît bien vaste, et le chemin bien long, depuis les cavernes préhistoriques jusqu'au palais des papes et à celui des Doges, tout le possible a été fait pour ne pas le rendre plus long encore. Le lecteur verra dans les chapitres qui suivent ce que contient ce livre ; cet avant-propos est pour dire ce qu'il n'y faut pas chercher.

L'œuvre d'art est par son origine d'une prodigieuse complexité ; il y a dans un tableau toute une société, le milieu, la race, le moment, l'histoire entière et la géographie. C'est un des charmes de la critique et même de l'histoire de l'art qu'elle soit ainsi ouverte à toutes les curiosités. Il n'est pas de réflexion qui ne puisse se rattacher à un tableau.

Le critique peut donc, sous prétexte de peinture, dire tout ce qu'il lui plaît sans sortir de son sujet. Il a semblé qu'il ne serait possible de saisir la continuité d'une aussi longue histoire qu'à la condition de poser toujours les mêmes questions aux peintres innombrables et variés. Que peignaient-ils ? Pourquoi et comment ? On enseigne en arithmétique que seules des unités de même nature peuvent être additionnées. Il a donc paru bon de se défendre contre les curiosités du chemin, de se garer des digressions, de mettre de grandes œillères pour filer droit.

Ce ne furent pas les seuls sacrifices nécessaires ; s'il a fallu rejeter tout ce qui rend un livre attrayant, il a fallu laisser aussi tout ce qui le fait paraître savant. On va répétant qu'une histoire ne saurait valoir sans une solide documentation. Celle de ce livre est-elle solide ? Ce fut mon plus cher désir, mais j'ai dû me résigner à paraître en manquer tout à fait. Il eût été facile d'accumuler au bas de chaque page les notes qui ont servi à la rédiger. C'eût été raccourcir le livre de moitié et sans grand profit. Ces rez-de-chaussée de petit texte sont, bien souvent, comme les soubassements d'ordre rustique qui donnent un aspect de solidité formidable même à des architectures de carton. D'ailleurs ne fallait-il pas, dans une aussi rapide histoire, accorder moins d'importance aux documents écrits qu'aux monuments pittoresques ? L'investigation érudite est utile dans la mesure où elle aide à comprendre les œuvres ; il faut recueillir avec soin les quelques attributions ou dates authentiques qu'elle fournit. Mais il n'est pas indispensable d'emmagasiner tous les déchets de sa production ; il faut éviter surtout d'en venir aux moyens extrêmes de ceux qui, pour utiliser à tout prix les documents, s'attendrissent sur des quittances de loyer, parce qu'elles sont du xv[e] siècle. Quand on s'est proposé d'étudier un artiste aux œuvres disparues, il est naturel qu'on se console avec des recherches d'archives ; il eût été absurde ici de restreindre encore la place des peintres dont il reste des œuvres, au profit de ceux dont il ne reste rien.

Même parmi les peintres connus par leurs œuvres, il a fallu sacrifier plus d'un nom, et plutôt que de tenter un diminutif de livre complet, consentir à être incomplet. Il y a deux perspectives : linéaire et aérienne. La première est toute théorique ; à mesure que les objets s'éloignent, ils diminuent, mais sans qu'il y ait jamais de raison pour qu'ils disparaissent tout à fait. La seconde est conforme à notre vision ; dans l'éloignement, les détails se noient, pour laisser voir seulement une image d'ensemble. Elle est conforme aussi aux exigences de notre esprit. On

s'est donc résigné parfois à des considérations générales, pour ne pas faire de ce livre un recueil de monographies.

Enfin, et ce dernier sacrifice était le plus pénible, il a fallu laisser de côté ces résumés historiques qui souvent servent à situer la peinture parmi les grands événements politiques. Sans doute les faits artistiques paraîtront ainsi manquer de support concret. Mais les encadrements d'histoire générale, autour des séries d'événements particuliers, ne sont-ils pas comme ces « passe-partout » qui grandissent les tableaux et peuvent indifféremment servir à l'un et à l'autre ? Y a-t-il, comme on le dit, un lien organique entre l'image et sa bordure ? Sans doute, depuis qu'un certain réalisme de la peinture est de mode, les critiques d'art veulent que la peinture ne se propose que de fixer les aspects d'une époque ; elle est l'illustration documentaire de l'histoire. Et même, Taine en expliquant l'art flamand, vénitien ou hollandais, a montré comment une description historique très colorée peut devenir une histoire de la peinture. Mais cette méthode oblige un peu l'historien à tourner dans un cercle ; nous nous représentons naturellement le passé par les images qu'il nous a laissées et en particulier par son art, après quoi nous admirons combien ces images sont des portraits fidèles. En réalité, les peintres, n'ont qu'assez rarement copié le monde de leur temps.

L'école qui paraît le mieux confirmer les théories de Taine est certainement l'école flamande, et pourtant le faste païen de Rubens, l'ampleur des formes et la sensualité charnelle sont les caractères qui manquent le plus aux œuvres flamandes du XVe siècle. Qui offre l'image la plus exacte de l'âme, de la vie, de la race flamande ? Sont-ce Van Eyck, Memlinc, Thierry Bouts et leurs figures sèches et efflanquées, ou le pantagruélisme pittoresque de Rubens ? L'opinion est faite maintenant. C'est Rubens qui a donné le vrai portrait, une kermesse de paysans ou d'Olympiens. Il faudrait remarquer pourtant que les qualités qui le distinguent de ses ancêtres du XVe siècle sont empruntées à l'art italien. Van Mander a bien vu que c'est l'exemple des peintres italiens qui a guéri la manière néerlandaise de sa sécheresse ; leur type ethnique, les flamands l'ont découvert en Italie. Si la plus réaliste des écoles de peinture laisse tant de doutes sur la race qui s'est manifestée en elle, combien les autres écoles ne doivent-elles pas nous inquiéter, quand nous y cherchons des images du passé ! Autre exemple : s'il est un groupe de peintres bien défini, c'est celui des Vénitiens du XVIe siècle et l'on ne résiste pas à la tentation de voir dans leur œuvre la poésie, l'inspiration, l'âme enfin de Venise.

sans doute ce n'est pas à tort, et pourtant presque aucun d'entre eux n'est vénitien, beaucoup ne se sont pas formés à Venise, et les effets pittoresques qu'ils ont rendus sont bien plus souvent empruntés à la nature alpestre qu'aux aspects de la lagune. Reste, il est vrai, l'influence de ce que Taine appelle le moment. L'histoire générale est utile pour montrer les rapports de l'art avec la richesse, le luxe, les Mécènes. Mais ici encore que d'incertitudes ! Ces relations sont trop complexes, trop contestables aussi, pour qu'on puisse rien dire à leur sujet de raisonnable et de certain en quelques mots. Sans doute, c'est une introduction toute naturelle à l'histoire de l'art que la description d'une ville en fête, d'une cour brillante, d'un port grouillant de marchandises. Mais combien d'autres villes ou d'autres cours dont on pourrait ainsi décrire le luxe ou la prospérité, sans aboutir à une grande école de sculpture, de peinture ou d'architecture ! Vraiment on peut renoncer aux considérations d'histoire générale, sans rien omettre d'essentiel de ce qui importe à la peinture.

Quand, de cette masse de faits enchevêtrés, se trouve dégagé ce qui est plus particulièrement d'ordre pictural, le sujet paraît beaucoup moins vaste ; il ne s'agit plus d'explorer tout un pays, mais seulement de suivre un chemin. On voit avec plus de netteté les faits de peinture dans ce qu'ils ont de typique. Cet art fut toujours un langage au service d'idées et de sentiments humains ; mais plus encore que celui des mots, ce langage impose une forme particulière à tout ce qu'il exprime ; il existe en lui-même. De brusques révolutions morales ne le transforment que lentement et les idées nouvelles, pour être traduites en peinture, doivent s'accommoder aux formes anciennes et acceptées. Sans doute ce langage des formes ne peut manquer de subir aussi le contre-coup des grands événements historiques ; mais il n'en a pas moins son évolution particulière et à demi indépendante. C'est en suivant la courbe de cette évolution que l'on a chance de comprendre chaque style. Dans l'histoire de la peinture, comme dans les recherches de toute nature, l'intelligence n'est pas satisfaite avant d'avoir formé des séries homogènes de causes et d'effets. Ce n'est point par la richesse économique, ni par la culture intellectuelle, ni par les croyances religieuses, que l'on donnera jamais une explication positive d'une forme d'art. Quand le christianisme introduit des motifs inédits, il ne suscite point pour cela une manière nouvelle de peindre. Son art figuré est entraîné dans la décadence plastique et son iconographie naissante, raidie, vieillie subitement dans la décrépitude générale du dessin antique. Dans l'évolution de la

peinture, la venue du christianisme compte d'abord bien peu. Au contraire, une des plus brusques transformations que l'on puisse constater, est celle qui, au commencement du xve siècle, se place entre les œuvres de Malouel et celles d'Hubert Van Eyck. Quel fait nouveau entre les deux artistes? Nul autre que l'emploi d'une technique nouvelle : la peinture à la détrempe est remplacée par la peinture à l'huile.

Parmi les raisons qui peuvent expliquer la formation des styles, il faut donc compter d'abord les raisons techniques, celles qui expliquent le timbre de la musique par la conformation de l'instrument. Comment les peintres de vases grecs n'ont-ils voulu voir dans la forme humaine qu'une silhouette rouge ou noire? Comment les premiers chrétiens, romans ou byzantins, ont-ils peu à peu renoncé à mettre de la lumière et de l'espace dans leurs compositions? Comment les fresquistes du xive siècle et les peintres à l'huile du xve siècle ont-ils reconquis toutes ces délicatesses du langage pittoresque perdues durant le haut moyen âge? Pourquoi, enfin, depuis le xive siècle surtout, les manières de peindre et de voir ont-elles différé dans le nord de l'Europe et en Italie? A toutes ces questions l'examen technique semble donner la meilleure réponse. Et même les procédés matériels n'imposent pas seulement aux artistes une manière de peindre; il n'est pas exagéré de dire qu'ils sont à l'origine de nos manières de voir successives et qu'ils contribuent à former les habitudes de notre jugement, en un mot, notre goût. Cette domination de la technique n'a rien qui doive surprendre; l'artiste n'est pas diminué par cette soumission. Dans tous les arts, les œuvres les plus fortes révèlent une harmonie de l'idée et de la forme, c'est-à-dire une docilité réciproque de la pensée et de la matière. Les plus grands artistes sont toujours parmi ceux qui ont le mieux connu les lois organiques de leur art, ceux qui, bien maîtres de leur instrument, ont su ce qu'ils devaient en attendre, ce qu'ils ne devaient pas lui demander et les perfectionnements qu'ils pouvaient lui apporter.

Les individualités originales ne sont pas unifiées seulement par la communauté des procédés matériels; une manière générale d'imaginer domine les imaginations particulières. Tous les artistes ont sous les yeux la même nature, source éternelle d'inépuisables découvertes; mais il est étonnant combien en un même temps, en un même milieu, ils ont eu des façons analogues de la voir, tandis qu'on ne la reconnaît plus quand elle a été représentée par des artistes d'époques différentes. C'est que l'imagination des peintres et la vision pittoresque sont bien plutôt phénomènes

collectifs que faits individuels. Même pour un naturaliste absolu, il y a entre lui et son modèle tous les tableaux qu'il connaît; chez les plus sincères, quelques remarques personnelles ne peuvent effacer les souvenirs de l'art ambiant. Au moyen âge s'était fixée la série des sujets à traiter et la manière de les traiter et même aux autres époques, quand il n'y paraît pas, on peut montrer que les formes et l'imagination artistique viennent se fixer en des thèmes déterminés. Cette imagination collective se montre économe des types et des compositions qu'elle a créés. Elle ne consent pas à les abandonner avant que les artistes se soient essayés de toute façon à les rajeunir. L'esprit éprouve à les remplacer une grande répugnance. On dirait que les yeux ne peuvent s'habituer à voir des figures nouvelles, alors même que ces figures ne répondent plus aux sentiments et aux idées vivantes. Les humbles peintres de catacombes, avec une naïveté ingénieuse, conservèrent dans la peinture chrétienne tout ce qui pouvait être emprunté à la peinture païenne. Une fois créé le cycle évangélique — on ne sait comment — les peintres n'y changèrent plus guère et dans ce respect des formes reçues, le scrupule religieux n'était évidemment pour rien. Quand il fallut former des cycles nouveaux, les anciens servirent de modèles; saint François doit beaucoup à Jésus-Christ, et saint Dominique, quand il a les honneurs d'une biographie peinte, bénéficie souvent du cycle de saint François. Ces transpositions non dissimulées ont parfois des résultats étranges. Le Jésus copié par les peintres romans sur des modèles byzantins conserve chez les schismatiques occidentaux la manière orthodoxe de bénir; plutôt que de changer le geste de quelques doigts, le peintre a consenti à violer la liturgie romaine. Dans une des fresques de l'église haute d'Assise — les funérailles de saint François — au-dessus du groupe des Clarisses en lamentation, un arbre se dresse, dans lequel grimpe un enfant. Que signifie cet enfant ? Il est inexplicable si l'on ne prend garde que le peintre a transposé un accessoire de la scène des Rameaux ; l'arbre du haut duquel des enfants jettent des branches sur le passage de Jésus. L'artiste, voulant peindre un arbre, l'a donc pris dans le thème des Rameaux et, par surcroît, l'enfant qu'il portait. Que de scènes paraissent inventées, qui sont seulement des combinaisons nouvelles de motifs anciens ! On se demande parfois pourquoi les peintres n'ont pas plus souvent représenté les grands événements de leur temps, ceux qui nous semblent être les moments saillants de leur histoire. Fromentin s'étonne que parmi tant de peintres hollandais du XVII[e] siècle, il n'y en ait pas un pour rappeler les luttes héroïques de l'in-

dépendance. Il aurait pu montrer le même étonnement devant les artistes de toutes les époques, depuis les Grecs jusqu'à la Renaissance. Dans l'existence des peuples, ce que nous appelons de grands événements historiques sont des accidents; ils prennent au dépourvu les peintres, lesquels ne traitent que des motifs tout prêts. Quand les artistes représentent des événements contemporains particuliers, c'est qu'ils y sont sollicités par des princes, des papes, des républiques dont il faut chanter la gloire; et dans ce cas même, par des allégories et des transpositions héroïques, ils s'efforcent à ramener ces compositions accidentelles aux motifs habituels. Les époques où les artistes semblent plus inventifs et prêts à traiter les sujets les plus variés sont des temps d'éclectisme; alors ils ont sous les yeux des modèles très divers et des thèmes de toute nature. Ils ne sont plus les élèves d'un seul atelier; leur imagination n'est pas limitée aux manières d'une école et d'une génération; elle peut s'étendre à tous les pays et bénéficier des styles de tous les temps.

La division infinie des œuvres particulières est donc compensée par la technique commune et l'imagination collective. Les monographies individuelles font naturellement ressortir l'originalité des artistes ; il a semblé qu'une étude d'ensemble devait surtout insister sur la continuité du genre.

Cette histoire de la peinture jusqu'au XVIe siècle peut se raconter ainsi. Après les curieux monuments de l'âge du renne, l'antiquité montre deux tentatives importantes pour créer la langue du dessin. Les Égyptiens laissent une peinture à la fois savante et incomplète, un art vieilli avant maturité. La peinture grecque, au contraire, autant qu'on en peut juger, acquiert une manière raffinée pour rendre les formes avec leur relief et mouvoir les corps dans l'espace. Mais, à la longue, cette langue souple se fixe en quelques formules rigides. Pendant le haut moyen âge l'art romano-byzantin n'a guère fait qu'appliquer ces images antiques déchues à l'iconographie chrétienne ; l'Europe, durant de longs siècles, a contemplé de gauches figures dont pourtant une vitalité brutale réussit parfois à briser la raideur. Aux temps gothiques, l'Europe du Nord et l'Europe du Midi séparent leur destinée artistique. Tandis que l'Italie continue la décoration romano-byzantine, tout en insufflant la vie et le sentiment aux mannequins traditionnels, dans le Nord, la peinture, réduite à la miniature, inaugure un style méticuleux et brillant qui, après avoir rayonné de Paris, trouve à Bruges, par des procédés nouveaux, une richesse et une puissance inouïes ; alors ce style est adopté par la France,

l'Allemagne, l'Espagne, en un mot l'Europe occidentale, sauf l'Italie. Cependant, dans ce même xve siècle, Florence s'est mise à réviser, à rectifier l'art du dessin ; au commencement du siècle suivant, cette œuvre de science est terminée et les peintures italiennes montrent alors une telle ampleur, une telle majesté que l'art septentrional en subit le prestige et s'empresse de renier son passé pour se mettre à l'école de l'Italie ; le xvie siècle voit l'Europe entière conquise par le style florentin et romain. Pendant ce temps, à l'écart, Venise créait une manière originale, bien différente de la manière florentine et qui eut le privilège de survivre au grand épanouissement de l'art italien. Ces quelques lignes résument les pages qui vont suivre.

PREMIÈRE PARTIE

LA PEINTURE ANTIQUE

CHAPITRE PREMIER

QUELQUES ŒUVRES PRÉHISTORIQUES[1]

Il n'est plus possible de commencer par l'Égypte l'histoire de la peinture; on doit remonter bien au delà jusqu'à l'époque quaternaire; des centaines de siècles avant notre ère, il y eut des hommes pour imiter les formes vivantes avec des lignes et des couleurs. En ce temps où le vieux continent n'avait point encore sa configuration actuelle, où des glaciers gigantesques glissaient dans les vallées d'Europe, des hommes vivaient de la chasse et de la pêche, habitant des cavernes. Dans celles de la Dordogne et des Pyrénées, ils ont laissé des os gravés ou sculptés et parfois, sur les parois de la roche, des peintures figurant des animaux; les couleurs de terre sont ocre et noires; les contours sont d'une justesse et d'une vie surprenante, et même dans tel corps de bison, la couleur plus ou moins foncée produit un effet de relief; quelques traits gravés dans la masse détaillent certaines formes, suivant un procédé que l'on retrouvera dans les figures archaïques de la poterie grecque. Sans doute, cet art lointain, ces morceaux d'os et d'ivoire, ces plaques de schiste gravées et ces peintures de cavernes sont trop en dehors des conditions de l'art historique pour qu'on puisse en juger selon la mesure commune ; cependant, à qui réfléchit que, durant les milliers d'années dont l'art nous est

[1] Pour l'étude des peintures découvertes récemment dans les cavernes de la région du Périgord et des Pyrénées, voir dans la *Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie* et dans l'*Anthropologie*, les articles de S. Reinach, Piette, Cartailhac, Breuil, Capitan, etc. — Sur l'art primitif en général : Grosse. *Les débuts de l'Art*, trad. franc., Paris, 1902.

connu, les périodes de vie et d'originalité sont courtes et rares parmi des siècles de barbarie ou de banalité, c'est un sujet d'étonnement que les œuvres les plus voisines des origines humaines soient si peu semblables à des tâtonnements.

Ni gaucherie ni adresse banale; ces dessins d'animaux enregistrent avec exactitude des observations précises. Ils n'ont pas seulement cette finesse caractéristique qui distingue avec évidence chaque espèce : le bison prêt à foncer, front bas et cornes en avant, le tronc crevassé et mollasse d'un mammouth velu, la tête pesante et endormie d'un ruminant et le dos montagneux d'une vache maigre ; ils savent aussi faire voir



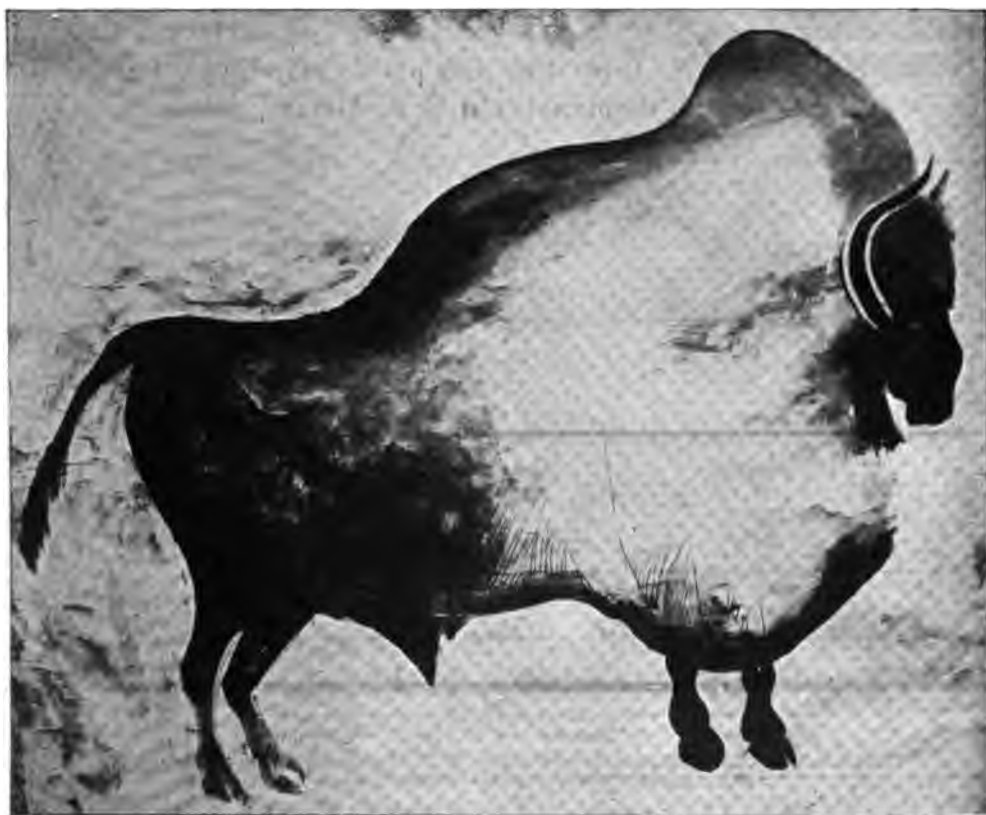
Animaux peints (Plafond de la caverne d'Altamira, Espagne).
(Photographie d'après le relevé de M. Breuil.)

des attitudes expressives; les rennes, si nombreux pourtant, ne se répètent pas; chez celui-ci, le museau frôle l'herbe pour brouter; chez celui-là, le cou tendu se gonfle pour bramer; d'autres galopent, et le graveur, mieux que d'innombrables peintres modernes, a montré le battement agile des pattes minces et cassantes ainsi que tiges sèches. Des moyens aussi simples, quelques entailles sur l'os, donnent les brèves indications suffisantes pour nous permettre de compléter les gestes, les formes et tout ce qui n'est pas montré; parmi tant d'autres traits possibles pour dessiner un corps d'animal, ceux-ci ne peuvent avoir été inventés que par des hommes à l'œil exercé, au regard prompt.

Cet art préhistorique ne mérite pas seulement de retenir l'attention pour sa valeur propre, mais parce qu'il oblige à rectifier un des dogmes de l'esthétique courante d'après laquelle la peinture et la sculpture sont arts inutiles, arts de jeu, de luxe et par suite postérieurs aux industries utiles. Or voici des troglodytes qui connaissent l'art de décorer avant l'art de

bâtir. En réalité ne se pourrait-il pas que la peinture et la sculpture aient été à l'origine les plus utiles des métiers humains ?

Il est étrange vraiment que les peintures découvertes dans ces cavernes ne l'aient été qu'à grand'peine. Pour les percevoir en des ténèbres pro-



Bison gravé et peint (Caverne de Fond-de-Gaume, Dordogne).
Cliché extrait des communications faites à l'Académie des Inscriptions et à l'Académie des Sciences, par MM. Capitan, Breuil et Perony (Communiqué par les auteurs).

fondes, ce n'est pas trop de nos procédés modernes d'éclairage. Il ne serait donc pas raisonnable d'appeler décoratives ces peintures à peu près invisibles et de les expliquer par les raisons qui nous font suspendre un tableau sur un panneau vide. De plus M. S. Reinach a fait remarquer que les animaux représentés par les hommes quaternaires sont toujours des animaux utiles, ceux qui servent à l'alimentation, les herbivores (bovidés, équidés, cervidés) et jamais les carnassiers qui mangent l'homme et que l'homme ne mange pas. Si les chasseurs qua-

ternaires ont toujours portraituré ainsi leur gibier habituel, n'est-ce pas parce qu'ils attendaient de ces images un pouvoir magique, celui d'attirer la proie ? M. S. Reinach rappelle que les mœurs des sauvages fournissent plus d'un exemple de ces chasses où une figuration de la victime doit aider à sa capture. D'après une croyance primitive, répandue sous mille formes, c'est déjà s'emparer d'un être que de posséder son image et la pratique de l'envoûtement ne date pas du moyen âge. Les fines silhouettes de rennes, de mammouths et de bisons peints ou gravés



Rennes peints (Caverne de Fond-de-Gaume, Dordogne).
Cliché extrait des communications faites à l'Académie des Inscriptions et à l'Académie des Sciences, par MM. Capitan, Breuil et Perony (Communiqué par les auteurs).

seraient donc des pièges de chasseurs. Si séduisante qu'elle paraisse, on peut ne pas accepter une théorie qui n'est qu'une hypothèse, mais c'est à condition de découvrir un autre usage pratique à ces dessins. Car il n'est pas admissible que les chasseurs de rennes, aux temps quaternaires, aient pu avoir le goût de la peinture et du bibelot artistique.

Le premier sujet d'étonnement est de voir les arts figurés parmi les plus anciennes traces laissées sur le sol par la race humaine. Mais peut-être faut-il s'étonner davantage encore de trouver dès lors un art sans aucune des hésitations, des gaucheries habituelles aux arts primitifs. Il est surprenant que le chasseur quaternaire ait dessiné aussi bien. Après la question : pourquoi ? la question : comment ? La réponse ici encore

semble contredire un autre dogme, celui d'après lequel les arts du dessin sont naturellement en rapport avec le degré de civilisation. L'aptitude à observer et à dessiner tient sans doute à certaines formes sociales, mais ces formes sociales ne sont pas nécessairement celles qui supposent la plus haute culture intellectuelle et morale. On peut accorder aux contemporains du renne le génie du dessin sans en faire des êtres raffinés. M. Grosse, étudiant l'art des populations sauvages, a remarqué que les tribus de chasseurs ont une habileté à voir, à retenir et à rendre les formes que ne possèdent pas les tribus agricoles, beaucoup plus civilisées par ailleurs. La pratique de la chasse affine le sens de la vue, développe la mémoire visuelle et l'habileté manuelle. Et c'est ainsi que les hommes de l'époque quaternaire, qui vivaient exclusivement de la chasse, ont pu être des « animaliers » merveilleux, tels qu'il ne s'en trouve guère au cours de l'histoire, tandis que de longues générations venues après eux et qui ont traité les métaux, travaillé la terre, construit des habitations lacustres et pratiqué le culte des morts, n'ont laissé que d'informes sculptures et quelques objets usuels d'une industrie déjà savante, mais ne dénotant nulle aptitude à imiter les formes vivantes. Plus d'une fois l'on pourra constater, au cours de l'histoire, que le don des arts plastiques ne suppose pas nécessairement d'autres qualités morales et, réciproquement, des civilisations, le christianisme primitif, par exemple, n'ont trouvé dans les arts plastiques que formes indignes de leurs pensées sublimes.

CHAPITRE II

LA PEINTURE ÉGYPTIENNE[1]

A l'époque du renne, le dessin transcrit exactement des observations bien faites ; on n'y perçoit point de style, ni de routine. La peinture égyptienne, au contraire, est la plus stylisée qui ait été ; le réalisme en est limité, les traits particuliers en sont généralisés ; les figures y revêtent un uniforme qui fait immédiatement connaître leur groupe et empêche de distinguer les invidualités. Ce style égyptien n'a guère varié au cours des siècles ; quand il nous apparaît, il est déjà fixé ; on ne le connaît pas dans sa période de formation et de recherche qui est, en général, celle de l'effort et de la sincérité.

La peinture en Égypte est restée attachée au principe utilitaire de ses origines. Elle a sa raison d'être dans le culte des morts. Dans le mastaba où la momie et l'âme vivent sans fin leur seconde existence, elle montre, sous forme imagée et immatérielle, ces aliments dont le *double* a besoin pour ne pas mourir définitivement. Elle perpétue l'offrande au défunt et le met pour toujours en présence de ces cérémonies qui lui sont nécessaires dans la tombe, autant que le pain lorsqu'il était sur terre. Ainsi s'explique le choix des motifs. Ils se rapportent au travail des hommes en vue de la nourriture. Des pêcheurs relèvent leurs filets chargés de poissons, des chasseurs tuent le gibier, des laboureurs poussent la charrue, des moissonneurs coupent des gerbes, des boulangers écrasent la farine et font le pain pour que, de toute éternité, le mort dans sa tombe n'en soit jamais privé. Dans les tombeaux plus récents, sur les parois des hypogées du nouvel empire, le peintre immortalise par un récit avantageux, à l'adresse des dieux, l'existence du mort. Parfois la

[1] Perrot et Chipiez. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité.* Tome I, Paris. — Maspero. *L'archéologie égyptienne* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts).

momie tient auprès d'elle le papyrus où sont énumérés et représentés les rites compliqués auxquels doit se soumettre le double dans sa



Cliché de M. Masson.

Peintures de tombeau égyptien (Londres. Musée Britannique).

seconde existence. Ici encore, la peinture n'est point un art décoratif, en vue de l'agrément, mais un art nécessaire au bonheur de l'homme; c'est elle qui plaide pour l'âme devant le juge, c'est elle qui, durant le grand voyage, sert à l'âme de guide et de memento.

Mais si la peinture n'a point perdu en Égypte l'utilitarisme de ses origines, elle n'en a point conservé le naturalisme direct. Il semble que cet art, à un moment, s'est arrêté d'évoluer, trouvant suffisants ses moyens d'expression et dès lors ne cherchant plus à les perfectionner ou à les enrichir. C'est cette langue fixée, arrêtée, sans incertitude, sans progrès ni décadence, que nous connaissons; elle est constituée par un ensemble de signes graphiques autant que pittoresques et réellement tient le milieu entre la peinture et l'écriture. De l'écriture, elle présente ce caractère que les signes en sont toujours identiques et se juxtaposent pour être lus successivement, sans autre loi de composition que celle imposée par l'idée à signifier, sans plus de solidarité que les lettres d'une même phrase. Et pourtant cette écriture est aussi une peinture, puisqu'elle représente des figures qui vivent et qui agissent. C'est ce caractère pittoresque de la peinture égyptienne, si limité soit-il, qu'il faut chercher à dégager.

La manière pratiquée par les Égyptiens se définit aisément. Le peintre ne dessine que des contours qu'il emplit d'une teinte plate, sans nuance de couleur ni de lumière, sans indication de relief. Ces moyens bien simples lui imposent certaines conventions; toutes se ramènent à l'obligation suivante; poser de profil ce que son dessin linéaire ne saurait montrer de face, poser de face ce que son dessin linéaire ne saurait montrer de profil. Dans toute figure, il doit choisir les attitudes qui perdent le moins à être vues en silhouette. Un visage dessiné au contour montre nettement la forme du crâne, du nez, de la bouche s'il est vu de profil; de face, il ne serait bien dessiné que par des ombres modelant un peu le relief; le visage sera donc toujours de profil. Au contraire, l'œil, dessiné au trait, est représenté plus complètement de face, et c'est ainsi qu'en un visage de profil le peintre met un œil qui nous regarde directement. Pour le torse, le trait du contour permet de faire voir les deux épaules et les deux bras et c'est ainsi que sous une tête de profil, il y a un buste vu de face. Inversement, les jambes ne révèlent bien leur mouvement et ne dessinent bien le pied que si elles marchent de côté et c'est ainsi que les jambes portent à droite ou à gauche un corps qui semblait devoir venir vers nous.

Mais, ces conventions une fois admises, le peintre en tire un excellent parti. Les lignes qui donnent forme à ce corps sont tracées avec délicatesse et seule la monotonie du dessin égyptien empêche de remarquer combien sont élégantes ces silhouettes demi-nues, au fin profil, aux larges



Cliché de M. Masson.

Peintures de tombeau égyptien (Londres. Musée Britannique).

2

épaules, aux longues jambes, aux muscles atténués. Sans corriger la bizarrerie de ces postures mal définies, les peintres ont su pourtant faire agir leurs figures ; ces pantins plats montrent clairement les attitudes du travail et du repos. Mais quand ils dessinent les animaux, les Égyptiens paraissent ne plus être entravés dans les conventions de leur art ; en effet le dessin le plus caractéristique d'un animal est celui de sa silhouette de profil ; le procédé est cette fois conforme aux convenances pittoresques et c'est ainsi encore que les modernes dessinent le plus volontiers les animaux. Aussi les Égyptiens nous paraissent-ils des animaliers fort exacts. D'ailleurs, même pour la figure humaine, quelques mérites corrigent des conventions fâcheuses. Bien des gestes dans l'espace peuvent être transcrits en une projection plane ; c'est cette projection qui a été dessinée continuellement par les peintres d'Égypte. Et les attitudes sont toujours d'une telle clarté que les artistes ont pu trouver avantageux de sacrifier l'observation réaliste qui fournit des images parfois confuses à cette manière conventionnelle qui est une écriture nette.

Les mêmes insuffisances du dessin se retrouvent dans le groupement des figures. Le peintre n'a pas plus l'idée de la perspective que celle du relief ; il ne montre pas mieux l'éloignement dans l'espace que la saillie d'un nez sur une figure. Il se contente le plus souvent de juxtaposer ses personnages sur un même plan. Quand il doit représenter une masse d'hommes, par exemple l'armée du Pharaon, il lui faut exprimer la profondeur, bien qu'il ne sache pas la voir. Au lieu de la montrer, il la suggère par quelques procédés conventionnels fréquents dans beaucoup d'arts primitifs. Il superpose ce qu'il ne peut éloigner et met les uns sur les autres les soldats qu'il veut montrer les uns derrière les autres. Mais il ne les diminue pas pour cela ; toujours parce qu'il veut faire voir ce qu'il a dans l'esprit et non ce qu'il a sous les yeux, il éprouve une invincible répugnance à sacrifier les figures d'arrière-plan et transforme la profondeur en hauteur ; ou bien il borde d'un trait parallèle le côté d'une silhouette et multiplie ce trait autant de fois qu'il veut mettre de soldats sur une même rangée : ces parallèles serrées marchent ainsi d'un seul mouvement au combat. En certaines peintures ou bas-reliefs, le tableau se subdivise en plusieurs registres qui se doivent regarder successivement de bas en haut. D'abord les objets et figures de premier plan, le Nil et ses poissons ; au-dessus, les riverains, des chasseurs, au-dessus enfin, les collines et les bêtes sauvages qui les habitent. Pour la représentation de l'espace, comme pour le dessin d'une figure isolée, le peintre égyptien a remplacé la transcrip-

tion visuelle par une interprétation conventionnelle parfaitement intelligible.

Ce qui caractérise cette peinture, si avancée déjà par certaines délicatesses de formes, c'est son impuissance à dessiner des figures dans un espace à trois dimensions; elle a presque toujours ignoré la profondeur. D'autres écoles ont souffert de la même insuffisance; mais aucune ne s'y est aussi facilement résignée. Ces peintres furent des calligraphes. Leur peinture est une écriture, au point qu'ils n'ont pas songé à contrôler par l'observation l'exactitude de leurs signes. Ce dessin, il est vrai, exprime nettement toutes les notions utiles que nous devons avoir de l'homme, son corps, ses membres, les attitudes significatives; et c'est sans doute parce qu'il parlait clairement à l'esprit que les Égyptiens n'ont jamais remarqué qu'il ne donnait pas satisfaction aux yeux. De ces procédés incomplets ils se sont accommodés; il était réservé à une autre civilisation d'exiger et d'obtenir davantage de la peinture.

CHAPITRE III

LA PEINTURE GRECQUE

LA PEINTURE CÉRAMIQUE. — LA GRANDE PEINTURE. — POMPÉI [1]

Dès les premières œuvres que nous connaissons, la peinture grecque s'oppose à la peinture égyptienne. Les fouilles pratiquées actuellement à Cnossos, en Crète, ont mis au jour des fresques dont l'allure vivante et alerte est un sujet de surprise, surtout pour qui vient d'examiner des peintures d'Égypte. A l'encontre des Égyptiens, les Grecs, qui, quinze siècles avant notre ère, peignaient dans le palais du roi Minos, étaient affranchis de toute préoccupation de style. Si parfois, en certains contours et certaines attitudes, on croit reconnaître une ressemblance avec l'art égyptien ou asiatique, on reconnaît vite que les petites figures de Crète, allègres, vivaces ne sont pas du même sang que les Asiatiques endormis dans leur noblesse. Sur un pan de mur, une silhouette de jeune fille, brossée avec une vivacité capricieuse est, malgré la gaucherie d'exécution, d'une fantaisie bien amusante par la vivacité de l'œil, la pointe aiguë du nez, la mobilité des lèvres et les frisures coquettes de la chevelure. Devant quelques petits personnages de cet art crétois ou mycénien, peints ou sculptés avec des tailles pincées, des torses et des croupes bombés, on songe déjà aux

[1] La peinture antique est relativement beaucoup plus et mieux étudiée que celle des temps modernes. Sur la peinture des vases les ouvrages sont innombrables. On peut citer parmi les principaux travaux : Rayet et Collignon : *Histoire de la céramique grecque*, Paris. 1888. — Collignon : *Deux lécythes attiques*, Mon. Piot, 1905. — S. Reinach : *Répertoire des vases peints grecs et étrusques.* 2 vol., Paris, 1899. — Pottier : *Etude sur les lécythes blancs attiques*, Paris 1883. — *Douris* (*collection des Grands Artistes*). — Son catalogue des vases antiques du Louvre, 3 vol. parus, Paris, 1896, 1907. est un travail admirable qui contient un résumé de tout ce qui a été dit de raisonnable sur la question. En Allemagne les travaux ont été fort nombreux : Hartwig : *Die griechischen Meisterschalen*, Stuttgart, 1893. — Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, Munich, 1900-1904 contient de belles reproductions.
Sur la peinture antique en général. — Girard : *Histoire de la peinture antique*, Paris (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts).

hoplites que l'on retrouvera au VIe siècle, rablés et alertes, se transperçant à coups de lance sur les frises des temples ou sur les flancs des vases. Ce sont ces remuantes figures, robustes athlètes ou gracieuses jeunes filles, qui un jour secoueront la somnolence orientale. En art comme en politique l'Europe a dû repousser l'Asie [1].

Les Grecs nous semblent aujourd'hui avoir été avant tout de merveilleux architectes et d'incomparables sculpteurs; entre eux, pourtant, ils n'étaient pas moins fiers d'Apelle que de Phidias ; les villes et les sanctuaires contenaient des fresques aussi bien que des statues; il y eut des musées de tableaux comme celui placé dans les Propylées, et même, Pline l'Ancien, dans les chapitres qu'il consacre à l'histoire des deux arts plastiques, donne aux peintres quatre fois plus d'importance qu'aux sculpteurs. Malheureusement les grandes œuvres ont disparu et, malgré l'ingéniosité des archéologues à interpréter les textes et à user des analogies tirées des arts voisins, l'imagination ni la science ne sauraient remplacer une halte de quelques secondes devant une fresque de Protogène ou de Zeuxis. C'est une entreprise passionnante qu'une reconstitution de ces œuvres disparues, mais c'est la curiosité de l'aveugle qui cherche à se représenter les couleurs. Le plus vigoureux effort d'intelligence ne saurait éveiller une sensation.

Pourtant, s'il ne reste rien des grands chefs-d'œuvre, depuis les origines de l'Hellénisme jusqu'aux œuvres alexandrines, grâce aux vases conservés et aux peintures qui les décorent, il est permis d'imaginer au moins comment les tableaux et fresques du VIe siècle et du Ve siècle avant notre ère pouvaient être dessinés et composés, et, d'autre part, les peintures trouvées dans les fouilles de Pompéi ou du Palatin offrent sans doute une transcription, médiocre, il est vrai, de la peinture grecque hellénistique. Or, nous le verrons, les vases antiques sont contemporains de la peinture archaïque ; c'est donc suivre à peu près la chronologie qu'étudier d'abord les vases antiques, puis les monuments de Pompéi, en intercalant les quelques considérations que suggèrent les principaux textes sur les grands noms de la peinture antique.

Les plus anciens restes de vases peints remontent aux civilisations crétoises et mycéniennes et sont antérieurs à cette guerre de Troie qui semblait naguère être à l'aurore de la civilisation hellénique. Ils parais-

[1] Sur les fouilles de Cnossos et l'art de Crète cf. les articles de REINACH. (*Anthropologie*, 1902, 1903, 1904) et de POTTIER. (*Revue de Paris et Revue de l'art ancien et moderne*, 1902).

seut être d'origines très diverses et le sol où ils étaient enfouis n'est pas nécessairement celui sur lequel ils ont été fabriqués. Après les poteries crétoises et mycéniennes antérieures au x[e] siècle, ce fut la période des vases dits corinthiens, terme qui indique un style autant qu'un lieu de provenance ; à partir du vi[e] siècle domine la fabrication attique.

Les plus anciens vases sont décorés de peintures noires, ornements linéaires, stylisations de plantes, d'animaux ou d'hommes. Des bandes parallèles courent autour de la panse, garnies de dessins géométriques noirs qui composent avec le fond rouge des damiers ou des rosaces. Sur les vases de Corinthe défilent des lions et des léopards, et les silhouettes de palmipèdes alternent avec des profils de bouquetins. Parfois de larges espaces sont réservés à des scènes humaines, comme en ce vase du Dipylon, sur lequel des figures grêles et longues, ainsi que des insectes, se rangent symétriquement de chaque côté du lit funèbre où gît le mort.

Ces essais archaïques n'intéressent pas seulement par l'art qu'ils annoncent, mais aussi par eux-mêmes. Ces silhouettes enfantines s'agitent avec entrain. Trapus, tatoués de signes barbares, ces vases montrent de petites figures mal faites, mais remuantes et animées. Sur un tesson mycénien défilent des guerriers cuirassés, casqués, avec le bouclier rond, et la lance au poing ; ils s'en vont allégrement à la queue leu leu, le nez au vent, la barbe en pointe et l'œil de face sur un visage de profil. C'est déjà l'hoplite grec qu'on verra bien souvent avec son bouclier circulaire, surmonté d'un grand casque et porté par deux cnémides. Ailleurs, voici nos mêmes hommes sans armes ; les compagnons d'Ulysse, têtes énormes, tailles pincées, grosses cuisses et petits pieds, poussent gaillardement l'épieu sur le gros œil du Cyclope. Ce sont silhouettes noires obtenues par quelques coups de pinceau rapides et faciles. A défaut de correction, il y a ici du mouvement et de la vie.

Durant son évolution entière la peinture des vases grecs a été pratiquée par les moyens les plus simples. Le peintre dispose de deux teintes : le rouge qui est la couleur même du vase de terre, et le noir, un vernis opaque qui se vitrifie légèrement à la cuisson. Quelques touches de rouge ou de blanc, employées parfois, n'ont point transformé cette décoration qui juxtapose l'argile rouge et un noir profond à reflets un peu verts. Mais une manière différente d'employer ces deux éléments divise en deux périodes distinctes l'histoire de cette céramique. L'aspect général des poteries grecques se modifie vers la fin du vi[e] siècle. Avant cette date, les

potiers peignent les figures et réservent les fonds, ce qui fait des figures noires sur des fonds rouges ; après le VIe siècle, ils peignent le fond et réservent les figures, ce qui donne des figures rouges sur un fond noir.



Communiqué par M. Ed. Pottier.

Euphronios. — Combat d'Hercule et d'Antée.
(Cratère du Louvre, première moitié du ve siècle).

L'effet produit par les figures noires nous paraît d'abord étrange ; elles ressemblent à des épreuves de photographie en négatif et contrarient toutes nos habitudes visuelles. Comme toujours, cette convention s'explique sans doute par la persistance d'une habitude, justifiée à l'origine, et maintenue même après qu'elle avait cessé d'être légitime. Les

peintres primitifs, en quelques touches aisées, des pleins et des déliés, montraient un torse, deux longues jambes renflées aux cuisses et aux mollets, deux bras longs et minces ; ces silhouettes, qui n'avaient de signification que par la direction des membres, les attitudes générales, étaient d'autant plus intelligibles qu'elles étaient plus simplifiées : les bonshommes dessinés par quelques barres, à la manière enfantine, disent plus nettement ce qu'ils font que des dessins plus ambitieux. Lorsqu'à ces grêles figures se substituèrent les personnages lourds et musclés venus peut-être d'Asie, le procédé resta le même et l'on barbouilla de noir un Hercule épais, comme on faisait pour les êtres fluets et dégingandés qui allongent sur les vases du Dipylon leurs pattes d'échassiers. Les contours furent seulement tracés avec plus de soin, et sans doute à l'imitation des grands décorateurs qui dessinaient alors les saillies des muscles et les plis des vêtements, les céramistes précisèrent quelques détails. Sur l'enduit noir encore humide, ils gravaient à la pointe sèche, de manière à faire réapparaître le rouge de l'argile. Ces fines égratignures séparent deux silhouettes engagées l'une dans l'autre ; elles animent de quelques organes la masse opaque ; elles ouvrent l'œil dans une figure de profil, dessinent l'attache du bras et complètent la simple silhouette par des indications sur le costume, plis obliques de robes ou lignes sèches d'un équipement militaire.

Malgré le perfectionnement de ces lignes gravées, ce mode de peinture restait assez rudimentaire, surtout pour des artistes qui ne voulaient pas être seulement décorateurs, mais un peu « peintres d'histoire ». Ils furent ingénieux pour bien utiliser leurs pauvres moyens. La silhouette étant seule perceptible, malgré les traits gravés et rouges, ils recherchent les attitudes qui donnent une silhouette caractéristique ; les gestes de profil s'imposent, car les traits du visage et les gestes du corps apparaissent ainsi plus clairement. De plus, il faut détacher les formes les unes des autres, dégager nettement chaque corps, éliminer tout ce qui n'est pas la figure humaine pour la mieux isoler. Tout effet de perspective est impossible ; le peintre donc place ses personnages sur un même plan ; la notion d'espace est absente, le décor nul, il ne reste que des ombres portées sur un écran rouge.

Mais ces figures, comme elles sont aiguës, spirituelles, alertes ! Comme les guerriers courent ! Avec quelle légèreté bondissent les Silènes aux gambades de singes et de gymnastes ! Rien d'empâté, de morne dans ces petites masses noires ; les membres sont bien détachés,

les gestes vifs, les lignes tranchantes, les profils accentués. Avec leur nez pointu et leur sourire rigide, ces figures archaïques ont une expression raffinée et barbare, comme il arrive aux œuvres antérieures à la maturité de l'art. Ce sont guerriers aux muscles saillants, de même





Cliché Bruckmann.

Brygos. — Iris et Héra aux prises avec les Silènes (Coupe du Musée Britannique, première moitié du ve siècle).

race que les petits hoplites sculptés à Delphes sur la frise du trésor des Cnidiens ; ils se transpercent à coups de lance, sous le regard ironique d'impassibles *xoana*. L'œuvre la plus importante de cette époque est sans doute le *Vase François* (Musée étrusque de Florence), œuvre du potier Ergotimos et du peintre Clitias. « C'est une sorte de Bible grecque illustrée, comprenant près de deux cent cinquante personnages ou ani-

maux, et cent vingt-huit inscriptions, répartis dans une dizaine de compositions : sur le col, chasse de Calydon, retour de Thésée, jeux en l'honneur de Patrocle, combat des Lapithes et des centaures ; sur la panse, noces de Pelée et de Thétis, retour d'Héphaistos dans l'Olympe, Achille surprenant Polyxène et Troïlos à la fontaine, une zone d'animaux ; sur le pied, combat des Pygmées et des Grues ; sur les anses, Gorgones, Artémis ailée, Ajax portant le corps d'Achille » (Pottier). Cette énumération de motifs mythologiques accumulés donne une idée des sujets traités en détail sur les vases moins considérables de la même époque. Cette encyclopédie archaïque, qui fait penser à celles qu'Homère décrivait à propos du bouclier d'Achille et Hésiode à propos de celui d'Hercule, est un peu le manuel iconographique de la peinture mythologique au VI[e] siècle.

Vers la fin du VI[e] siècle, à la plus belle époque des figures noires, se produit la grande transformation qui change l'aspect des vases grecs. L'enduit de couleur noire entoure le contour des figures, au lieu de le remplir. Dès l'invention du procédé nouveau, les potiers en comprirent les avantages. Bien qu'il n'y ait point ici d'effet réaliste et que les figures rouges, pas plus que les figures noires, ne soient dessinées dans l'espace par la lumière, il est plus conforme à nos habitudes visuelles de réserver pour les figures la couleur voyante et d'enduire avec la teinte neutre le fond qui ne doit pas retenir le regard. Peut-être ce progrès fut-il retardé par une disposition d'esprit toute naturelle ; un débutant aquarelliste ne comprend pas immédiatement que pour peindre une voile blanche qui vogue sur la mer, c'est surtout à la voile que son pinceau ne doit pas toucher. Des potiers ont pu tarder longtemps avant de reconnaître que pour bien mettre en valeur des figures, c'étaient justement les figures qu'il ne fallait pas peindre. D'autre part, l'habitude leur avait certainement donné le goût des silhouettes noires, car on continua d'en montrer même après l'invention de la méthode nouvelle ; certains vases, comme les amphores panathénaïques, observèrent la tradition archaïque. Mais la vue des grandes peintures murales, qui n'étaient certainement pas réduites aux pauvres moyens des céramistes, obligeait ceux-ci à tirer un meilleur parti de leurs deux couleurs. Pendant le V[e] siècle, la peinture de vases ainsi renouvelée réussit de fort jolies décorations.

Cette seule transposition de deux couleurs a fait la technique beaucoup plus riche, plus souple, et créé une langue absolument nouvelle. Dans chaque art, les qualités d'exécution ont une importance particulière ; aux yeux des artistes, les plus belles intentions ne valent guère, s'il manque la

subtilité de l'œil et l'adresse raffinée de la main. Pour la peinture moderne, dont les moyens sont fort complexes, c'est tantôt un charme de couleur, le fondu des ombres, le papillottement des taches ou leur fluidité, que le peintre doit réaliser d'abord ; la sensualité propre aux peintures de vases grecs, leur charme délicat, tient à la subtilité raffinée de la ligne. Et dans ces innombrables tableautins qui reprennent toujours les mêmes sujets, la supériorité des chefs-d'œuvre sur les œuvres médiocres est tout entière



Douris. — Intérieur d'école (Coupe du Musée de Berlin, première moitié du ve siècle).

dans la correction et la pureté plus grande des contours. Pour bien comprendre l'effet particulier de ces petits tableaux et même l'évolution de la manière, il faut définir la nature de ce trait.

Il n'est point comparable au coup de crayon qu'un dessinateur jette sur le papier, ni à un tracé à la plume ou à l'aquarelle ; il est semblable plutôt à la ligne très menue qu'étendrait, à la peinture à l'huile, un pinceau fin. A l'examiner de près, il est comme un mince filet de couleur onctueuse, paraît en relief sur l'argile et des soudures soigneuses dissimulent les reprises. Il n'est pas exécuté avec des couleurs liquides, parce que celles-ci sont transparentes et que, dessinant sur un fond d'un rouge assez vif, le peintre devait user d'une couleur opaque sous peine de laisser son trait se fondre dans le rouge de l'argile ; c'est seulement lorsqu'il peint sur un fond blanc, comme plus tard sur les lécythes, qu'il en va autrement.

Ce trait ne semble pas avoir été tracé par un objet dur, comparable à une plume ou un tire-ligne; d'abord, dans bien des œuvres, il y a des différences entre les pleins et les déliés qui ne sont pas voulues; et surtout dans toutes, la ligne est d'une mollesse sinueuse qui suppose le pinceau; car les barbes flexibles glissent en se pliant et ainsi égalisent dans un tracé continu les tremblements d'une main nerveuse ou les hésitations d'une main timide; même les lignes brisées se mettent à onduler et les angles s'arrondissent, qu'une pointe dure aurait transcrits aigus et secs.

La plupart des figures sont d'une correction et d'une subtilité qui ne permettent pas de supposer une improvisation absolue. En effet, on remarque souvent une esquisse tracée en creux à la pointe sèche, ou en rouge au pinceau, légères indications qui ne salissent point la pureté de l'argile et restent peu apparentes, même lorsque le dessin final ne couvre pas exactement cette ébauche. Mais si le peintre n'a pas lancé sa ligne, à la légère, sans guide, il a dû pourtant la tracer comme d'un jet, sans heurt, sans hésitation, sans tremblement ni repentir. Le dessin des modernes procède en général par petites lignes qui sont autant de tentatives, d'approximations pour trouver le tracé définitif; chez les céramistes grecs, la ligne pour être pure, doit être filée d'un seul mouvement. Aussi, toujours bien venue en elle-même, semble-t-elle parfois d'une exactitude contestable; elle ne montre pas cette correction glacée, si fatigante dans les dessins d'un Flaxman, où l'on sent trop « la mise au net » d'essais effacés. Dans les meilleurs tableaux des peintres grecs, avec des « réussites » il y a des « manqués »; la part de l'improvisation reste grande et le dessin garde ainsi une vivacité impossible dans une épure impeccable. Tel *Jugement de Paris* montre les trois déesses marchant allégrement au concours de beauté; à en croire le dessin du peintre, Vénus devrait être classée bonne troisième, et l'on ne peut comprendre la préférence du berger; c'est que le profil de Junon s'est trouvé réussi, celui de Vénus est venu moins bien et le peintre ne pouvait songer à le retoucher.

Ce trait n'est donc pas la ligne abstraite du dessin ordinaire, il a du corps, de la consistance; il faut le tracer souple, délié, continu; le peintre n'en use pas comme on fait des coups de plume ou de crayon; il ne peut le multiplier, l'entre-croiser pour imiter par des hachures plus ou moins rapprochées des ombres plus ou moins fortes; donc, point de lumière, point de modelé; lorsque le peintre resserre son tissu de lignes, ce n'est point pour simuler une ombre, mais pour imiter les filaments d'une chevelure ou les fronces d'une jupe à petits plis. Les peintres n'ont jamais

sacrifié à l'exactitude la pureté de leurs lignes ; au contraire, ils ont ramené toutes les apparences à ce jeu linéaire. Ce filet sinueux de couleur noire, ils l'ont employé surtout à représenter la figure humaine, car un art de dessinateurs subtils est naturellement amené à reproduire le corps et les draperies qui le revêtent. Bien d'autres raisons sans doute ont mis dans les artistes grecs l'adoration passionnée de Vénus ou d'Apollon, mais les peintres-potiers ont subi aussi cette loi de tous les temps qui veut que les plus fins dessinateurs soient admirateurs et copistes des belles nudités. La ligne sans brisures, précise et ondulante donne du corps humain une silhouette gracieuse et alerte, et l'on ne saurait soupçonner, avant d'avoir contemplé ces petites figures, combien peut être élégante la forme d'une jambe de profil ou de face, dessinée d'un seul mouvement de la main.

A l'origine, les peintres, à la manière archaïque, aimaient à marquer nettement les accidents du corps ; plus tard, dès le début du ve siècle, les renflements exagérés ou abrupts s'atténuent ; la ligne s'arrondit et c'est avec d'imperceptibles inflexions que le peintre suggère un modèle achevé. Flexible, nerveuse, elle est, dans toutes ses parties, vivante ainsi que le corps même qu'elle doit représenter. Aussi, comme les longs pieds s'appliquent bien sur le sol ! Et quand ils se dressent, comme ils se creusent à propos ! Comme les tendons se raidissent, et les muscles se gonflent ! Comme les reins se cambrent ! Comme la figure entière dessine une silhouette exacte, élégante et agile ! Même pour les parties pleines du torse, les peintres, après quelques tâtonnements — des lignes peut-être trop suivies, trop continues — ont trouvé les quelques courbes qui peuvent le mieux gonfler la cage d'un thorax, modeler les pectoraux et faire sentir la souplesse mouvante de l'abdomen. Ce sont ces lignes conventionnelles, mais si expressives, que l'on retrouvera dans la peinture du moyen âge byzantin, mais durcies, gauches et incorrectes.

Avec ce même trait sinueux, le peintre, sans ombre ni lumière, dessina d'abord les plis sévères des personnages archaïques, puis la merveilleuse souplesse des draperies dont les sculpteurs du ve siècle enveloppaient leurs figures. Comme le sculpteur, le peintre fait deviner le corps ; l'étoffe dénuée de bigarrures et de broderies, est signalée seulement par quelques plis légers sous lesquels les lignes du corps restent apparentes. Le tissu est animé des mouvements qui complètent harmonieusement une attitude immobile ou des gestes prompts. Telle gracieuse figure, en courant, bat de ses pas vifs une jupe volante, et les petits plis, comme un

éventail, se déploient ou se referment au rythme de la marche; autour d'une Ménade dansante, la robe ouverte sur le flanc se gonfle et tournoie; autour des jeunes femmes marchant religieusement ainsi que les Vierges des Panathénées, ou menant la vie calme du gynécée, les ondulations de la robe retombent jusqu'aux pieds, droites et tranquilles comme les cannelures d'une colonne.

Admirable quand il agite de beaux corps, le peintre céramiste semble ignorer tout ce qui n'est pas l'homme. Dans ses tableaux, les figures se présentent isolées sur un écran noir; il n'y a entre elles d'autres liens pittoresques qu'une symétrie plus ou moins évidente de la composition. Le milieu ne peut associer ces figures indépendantes ; elles ne sont pas reliées par une même lumière et ne peuvent fondre dans une atmosphère commune la sécheresse de personnalités délimitées trop nettement. Pourtant, quelques accessoires parfois apparaissent en dehors des figures; dans les vases les plus modernes, ils se montrent plus nombreux et le rouge gagne sur le noir. Ces accessoires sont moins des images de la réalité que de spirituelles indications. Hercule n'entame pas de lutte avant d'avoir suspendu sa peau de lion ; elle domine le combat, pattes et mufle ballants. Dans les scènes de banquets, autour des jeunes gens à l'école, il y a des lyres accrochées à un mur absent; autour de forgerons au travail, des marteaux et des pinces meublent un atelier invisible. Et quand la scène est transportée sous les eaux, des poissons nagent parmi les lettres des inscriptions. Le peintre corrige ainsi ce que sa peinture a de pauvre ; s'il ne montre pas un milieu, au moins dit-il spirituellement en quel lieu la scène se passe.

Si particulière qu'en soit la technique, cette manière de peindre n'en a pas moins subi l'influence de la peinture contemporaine. Bien des compositions, les plus belles, font penser à de grands tableaux et supposent un ingénieux enchevêtrement de lignes, un agencement de figures, tout un travail d'ajustage naturel chez les peintres de fresques et peu vraisemblable chez des peintres potiers. Mais surtout l'existence même de cette peinture narrative et dramatique sur des flancs de coupes ou d'amphores montre que le céramiste se mettait sous la dépendance du peintre décorateur. Comment les potiers, s'ils n'avaient pas subi l'ascendant de la « grande peinture » auraient-ils employé cette décoration difficile, fort intéressante en elle-même, mais quoi qu'on en dise, assez peu adaptée aux formes de la céramique? Les ornements archaïques, frises d'animaux, bandes de grecques, motifs géométriques retiennent



Cérémonie funèbre. Lecythe polychrome à fond blanc (Musée du Louvre).

M. Collignon a fait remarquer que la stèle est en perspective (d'après l'aquarelle de M. G. Simões da Fonseca. — Collignon. Mon. Piot, 1905).

moins l'attention que les scènes mythologiques ou familières du ve siècle, mais au moins, si on leur trouve quelque charme, n'est-ce pas aux dépens du vase qu'ils revêtent. Au contraire, dans les tableaux à sujets dramatiques, malgré la noblesse des figures, le désordre nécessaire des attitudes, les lignes souples et variées du corps humain s'accordent peu avec la constitution rigoureusement symétrique du support en terre ; les corps s'agitent sans souci des lignes simples de la poterie et les flancs du vase déforment en tournant les plus gracieuses figures. Il y a donc bien dans chacune de ces œuvres la collaboration de deux arts indépendants. Malgré leur adresse, les peintres potiers n'ont pu dissimuler que les compositions appliquées par eux sur des surfaces sphériques ou cylindriques avaient été conçues pour être planes. Les reproductions modernes ne les trahissent pas, mais les font mieux comprendre lorsqu'elles les ramènent à leur forme primitive de tableaux plats. Les flancs des urnes et des amphores nous conservent sous leur émail des souvenirs de grandes décorations et l'on verra la peinture de vases s'étioler et disparaître lorsqu'elle ne pourra plus suivre la grande peinture dans ses progrès.

Les rapports de la sculpture et de la peinture, tels qu'on peut les soupçonner par la décoration des vases ne sont pas faciles à déterminer et bien souvent on ne saurait dire lequel des deux arts a dominé l'art voisin. A l'encontre de ce qui s'est, en général, passé chez les modernes, aux époques de formation, il ne semble pas que dans l'art grec les figures peintes soient postérieures aux statues qu'elles rappellent. Sans doute ces dessinateurs au pinceau alerte n'étaient pas les créateurs proprement dits et il faut les supposer guidés par les œuvres de la « grande peinture ». Pour des raisons chronologiques, le bénéfice de l'invention n'en reste pas moins bien souvent aux peintres. Ceux-ci imaginent plus librement le corps en mouvement et savent mieux combiner de nombreuses figures. Mais dépourvus des exemples de la statuaire, ils ont rarement le goût de la forme pure et des attitudes bien équilibrées. Or les peintres grecs ont aimé ces belles poses, ces gestes harmonieux qui semblent toujours des trouvailles de sculpteurs, parce qu'ils sont plus nécessaires à la sculpture, et il est difficile de supposer que les peintres anciens n'ont pas reçu d'eux cette subtile élégance de la forme dont les peintres modernes ne se sont épris, à leur tour, qu'après l'avoir admirée dans les « antiques » retrouvés. Quoi qu'il en soit, le parallélisme est sensible entre les deux arts et c'est à tout instant que les petites figures remuantes des céramistes font songer à quelque attitude illustrée par un chef-d'œuvre de

sculpture. Dans les figures noires on reconnaît l'Apollon musculeux de Tenea, ou la Victoire archaïque qui court de côté, les membres pliés en angles droits. Les figures d'Euphronios sont encore tendues et symétriques comme celles du fronton d'Egine. Puis on voit passer le personnel des frises du Parthénon : le jeune cavalier, pétase en tête, vêtu du manteau court, qui contient le galop de son petit cheval ; l'homme debout, appuyé sur son bâton, qui s'est arrêté pour écouter ; la jeune fille qui marche à pas lents, sans déranger les plis tranquilles de sa robe. Ailleurs, un Zeus assis, le torse nu coupé de pectoraux carrés, est sans doute un souvenir de la figure d'Olympie ; souvent, au milieu d'une coupe, se profilent les jeunes gens à la palestre, diadumène les mains levées vers le front, discobole penché en avant, le bras en arrière prêt à lancer le disque. Quand la statuaire se fait plus humaine, plus sensuelle, les peintres de vases savent mettre dans un corps la souplesse indolente que Praxitèle a donnée à son Hermès et c'est un motif fréquent que celui de la Vénus accroupie sortant du bain.



Portrait de jeune femme ; fragment de sarcophage trouvé en Egypte (Musée du Louvre).

Beaucoup de vases peints sont signés. On ne peut toujours savoir si ces signatures désignent le potier qui a tourné le vase, le peintre qui l'a décoré, ou simplement le chef de l'atelier d'où

l'œuvre est sortie. Néanmoins ces noms permettent quelques groupements sûrs dans cette foule de petits tableaux. Il serait téméraire de vouloir retrouver des personnalités artistiques correspondant à ces classements ; il faut pourtant, parmi les noms connus, citer les principaux, ne serait-ce que pour passer en revue quelques-uns des sujets les plus fréquemment traités.

Les dessins signés par Euphronios conservent encore, sinon la raideur, au moins un peu de gravité archaïque ; les visages de profil sont affinés de sourires minces et les yeux regardent latéralement ; sur les corps héroïques, les muscles sont isolés par des lignes fermes ; les traits dessinent des membres robustes et des gestes francs. Dans le *Combat d'Hercule et d'Antée* (sur un cratère du Louvre), les deux lutteurs, trapus, jarrets et biceps gonflés par l'effort, sont encore lourds de proportions. Dans une coupe de Munich, le même Hercule se retrouve, brandissant sa massue et fonçant sur le triple Géryon, trois hoplites qui poussent sur lui leur bouclier et leur lance. Et ces duels farouches sont encadrés par les gestes frêles de jeunes filles à la taille évidée, au visage fin comme celui des *Korai* de l'ancien Parthénon. Visions des poètes reprises par les peintres : dans l'Iliade déjà, les déesses lumineuses assistent leur favori à la bataille ; et c'est ainsi que les peintres ont aimé à opposer aux muscles forts des lutteurs, au rude équipement des guerriers, les attitudes calmes des déesses ou les silhouettes apeurées des jeunes filles. Le nom d'Euphronios se trouve d'ailleurs sur des tableaux gracieux, aussi bien que sur des tableaux héroïques. Dans une coupe du Louvre, on voit Thésée, timide éphèbe, vêtu d'une tunique courte et transparente, tout droit devant Amphitrite qui lui tend l'anneau de Minos ; il est assisté d'Athéna casquée, grande figure svelte, au fin sourire, aux narines pincées, ayant en mains sa lance et sa petite chouette. Pourtant ce peintre des héros semble avoir donné un rythme grave même à des scènes familières ; des courtisanes étendues jouant au cottabe, buvant et faisant de la musique, ont de grands corps élégants mais robustes, sans mollesse et sans abandon. Il serait bien téméraire de tenter un classement chronologique d'œuvres aussi variées de sentiment que d'exécution ; lorsque parfois une figure plus libre d'allure et de dessin plus souple paraît indiquer une manière plus avancée, on trouve à côté, voisinant sur la même coupe, des restes du style archaïque et la raideur de ses lignes.

Et de même Douris a signé des peintures qui appartiennent à la vieille manière, curieuse de force plutôt que d'élégance et d'autres qui, par leur

souplesse gracieuse, paraissent plus modernes. Ici des corps trapus, enveloppés de tissus rigides, et là de longues figures à tête fine, drapées mollement. Les nombreux vases qui portent son nom montrent une extrême variété de motifs et aussi une certaine inégalité d'exécution ; on croit reconnaître une personnalité assez vive, spirituelle et capricieuse. Après la merveilleuse coupe du Louvre, Eos portant le corps de Memnon, une *pieta* païenne où il y a plus d'émotion qu'on n'est habitué d'en trouver dans ces petites figures linéaires, voici, au Louvre encore, un dessin alerte, des Néréides qui courent gracieusement en soulevant leur robe du bout des doigts pour être plus légères. Ailleurs, il a peint (Londres) les exploits de Thésée, l'Hercule attique, un Hercule gracieux, imberbe, au corps d'éphèbe et non d'athlète qui, avec un entrain extraordinaire, règle leur compte à tous les monstres, sangliers, géants, au Minotaure ; sa gymnastique alerte n'est surpassée que par les cabrioles effrénées des Silènes (Londres) qui gambadent autour de coupes remplies de vin, plus souples, plus funambulesques que des singes. Ailleurs encore (musée de Vienne), Douris raconte avec beaucoup d'animation la querelle d'Ajax et d'Ulysse au sujet des armes d'Achille, l'altercation violente est arrêtée par l'intercession des Grecs ; rien n'est vivant et joli comme la scène du vote et l'attitude ravie d'Ulysse en face du morne désespoir de son adversaire. A Berlin, le peintre nous montre l'intérieur d'une école ; non plus le jeu de la palestre comme sur tant d'autres vases, mais la leçon de musique et de poésie ; devant leur maître beau comme un Zeus sans sa foudre, les garçonnets s'appliquent gravement l'un à jouer de la lyre, et l'autre à chercher dans sa mémoire les phrases d'un poème.

Les œuvres signées de Brygos se placent au milieu du ve siècle. Peut-être faut-il reconnaître dans ses compositions encore plus de fougue et de verve que chez tout autre peintre. Au Louvre, un *Jugement de Pâris* laisse percer des intentions malicieuses : le prince-berger, vêtu d'une robe aux longs plis souples, chante, s'accompagnant sur la cithare ; le nez en l'air et la bouche ouverte, il a l'aspect nigaud d'un ténor en mal de vocalises ; pendant ce temps les trois déesses, conduites par Hermès, vont au concours, un gros bâton en main. *La Prise de Troie* du Louvre est sans doute, parmi les nombreuses peintures traitant ce sujet, la plus mouvementée et la plus pathétique. Les duels symétriques des peintures plus anciennes se sont transformés en une agitation furieuse et les figures féminines, qui, autrefois présidaient au combat, se jettent ardemment dans la mêlée. Sur une coupe de Londres les exploits des Silènes

dépassent tout ce qu'on leur prête généralement d'agilité physique et de fureur bestiale. Dionysos lui-même en est interloqué; et qui ne le serait à les voir interrompre un sacrifice, enjamber l'autel, pour bondir sur Iris épouvantée? A côté, leur audace va croissant; Hera, malgré sa colère, est obligée de fuir; ils arrivent, bondissant ou rampant, et, pour protéger la déesse, ce n'est point trop d'Héraklés avec sa massue, car jamais les arguments d'Hermès ne suffiraient à faire entendre raison à ces impudiques déchaînés. Les œuvres de Brygos ne se distinguent pas seulement par une venue heureuse du dessin ; parfois des essais de polychromie, des touches de rouge dans les chevelures, et aussi, dans quelques ornements, l'emploi de l'or révèlent un artiste ou un atelier moins respectueux des habitudes traditionnelles et plus enclin aux innovations.

Dans les limites étroites que lui assignait sa technique, la peinture céramique fit pourtant des progrès. Les peintres se sont contentés de moyens très simples, mais ils en ont tiré tout le parti possible. Leur dessin prit de la liberté ; il perdit la sévérité un peu raide qui donne tant de sérieux aux figures noires et aux premières figures rouges. Au cours du ve siècle, on passe du dessin aigu des primitifs à la rondeur souple comme, en sculpture, du style éginétique à la sculpture de Praxitèle. Aux contours incisifs qui dessinaient des muscles « ressentis », succèdent les lignes molles, inachevées qui indiquent légèrement des rondeurs imprécises. Mais c'est surtout pour compléter cette peinture par silhouettes plates et suggérer des corps pleins et situés dans l'espace qu'ils se sont montrés ingénieux. La profondeur se traduit par la perspective aérienne et la perspective linéaire, celle des couleurs et celle des lignes ; les potiers ne pouvaient naturellement pratiquer la première et n'ont pas appliqué non plus la seconde ; ils semblent les avoir ignorées l'une et l'autre ; et c'est pour masquer cette ignorance qu'ils ont eu besoin d'ingéniosité.

Dans le dessin des figures isolées, les peintres eurent très vite corrigé les conventions dont n'avaient pu se défaire les Egyptiens. Ils apprirent à placer de face des figures que l'art archaïque ne montrait que de profil. Ils s'efforcèrent de modeler le volume des corps et non plus seulement de dessiner leur silhouette ; ils échappaient ainsi aux exigences de ce dessin par projection plane qui ne trouve pas d'autres lignes caractéristiques que celles des contours. Les céramistes purent bénéficier de ces premiers progrès de la grande peinture ; ils trouvèrent des lignes

subtiles pour indiquer les parties médianes du corps, le gonflement des pectoraux, les renflements de l'abdomen, la saillie des rotules; sauf pour montrer un visage de face, en quoi ils échouaient presque toujours, ils surent bientôt présenter le corps humain sous tous ses aspects et découvrirent des effets très élégants de raccourci.

Mais pour grouper les figures, ils ne pouvaient être aussi heureux ; leurs moyens leur permettaient à la rigueur d'user de la perspective linéaire, mais très sagement ils ne s'en sont pas servis ; la perspective linéaire en effet, si elle n'est complétée par la perspective des couleurs, déconcerte par la disproportion des objets que leur égale netteté empêche d'attribuer à une différence d'éloignement. A part quelques portiques à lignes fuyantes, il n'y a donc point sur les vases grecs d'effets de perspective et les personnages sont tous placés au premier plan. Quand le peintre a voulu en suggérer plusieurs, il a repris les procédés connus déjà dans l'art égyptien et utilisés sans doute par les maîtres dès le commencement du ve siècle. Un grand cratère du Louvre (cratère d'Orvieto) montre comment on peut représenter une foule de personnages. sans les



Cliché Alinari.

Médée méditant le meurtre de ses enfants.

(Musée de Naples, peinture d'Herculanum.)

placer les uns devant les autres ni mêler leurs contours. De nombreuses figures, peut-être les Argonautes, sont parsemées sur les flancs du vase, de manière à les garnir à peu près également; ils sont au même plan, mais non au même étage, et le peintre superpose ce qu'il ne peut éloigner. Mais il cherche à justifier cette convention ; dans le fond noir il trace en clair des lignes sinueuses qui dessinent le sol sur lequel marchent les figures supérieures; ces mouvements de terrain, simulant des monticules, cachent parfois en partie les personnages ; un guerrier dépasse du torse seulement un tertre placé devant lui. Mais ces égratignures rouges gravées dans le noir qui sont des signes, à la rigueur, intelligibles, sont aussi des images insuffisantes pour les yeux; ces Argonautes prennent quantité d'attitudes, assises, couchées, qui supposent un point d'appui que nous ne voyons pas. Quand les figures marchaient sur le rebord inférieur du tableau, le peintre dans cette convention, trouvait le droit de passer sous silence toute indication de sol; maintenant que les figures se meuvent à des hauteurs variées, il n'en va plus de même. Le peintre sent la nécessité de les situer dans leur milieu et le traditionnel fond noir devient soudain un invincible obstacle.

Pourtant au v[e] siècle déjà, des potiers purent tourner la difficulté en échappant aux exigences de la céramique ordinaire. Le *lécythe attique* est un vase recouvert d'un manchon de couleur blanche et, sur ce fond blanc, le pinceau peut déposer des couleurs claires. La décoration ne consiste plus seulement en un dessin linéaire sur un fond rouge ; elle admet la même polychromie dont usait alors Polygnote ou Zeuxis. Bien que les peintres de lécythes ne s'en soient servi que fort discrètement, les plus sobrement colorés de ces vases portent cependant une décoration qui n'est en rien celle des vases d'argile rouge peints en noir. Le trait est fait d'une couleur plus ou moins transparente, le plus souvent rouge, car un filet de noir opaque n'est plus indispensable sur le fond de craie blanche. Le pinceau peut être conduit avec plus de désinvolture, le peintre sait faire des déliés avec la pointe ou des pleins avec la panse ; et même ces coups de pinceau, suivant leur épaisseur, distinguent, dans une silhouette, le côté de l'ombre et celui de la lumière ; ce ne sont plus seulement des délimitations linéaires, mais bien des touches d'aquarelliste ou de fresquiste. Cette élégance qui, dans une belle statue, semble un miracle d'application et de calcul, se retrouve entière dans quelques coups de pinceau filés avec désinvolture. Tel corps est silhouetté d'un seul mouvement de main, mais avec une

simple sinuosité le peintre a su montrer l'inclinaison d'une jambe un peu repliée et l'inflexion sous le renflement du mollet et la légère torsion à cause du pied jeté en dehors. Les voluptueux contours d'un marbre praxi-



Cliché Alinari

Paquius Proculus, boulanger et décurion, et sa femme. L'homme tient une feuille de parchemin, emblème de sa charge ; la femme tient un stylet et son livre de ménage.

télien peuvent ainsi passer en une ligne molle, d'une grâce alerte et spontanée.

Mais le grand intérêt de cette peinture de lécythes vient de ce qu'ils montrent des effets impossibles dans la céramique rouge : la polychromie des grandes fresques, le dessin par modelé et non plus seulement par

contour. L'analogie des procédés matériels, couleur sur fond blanc, a fait de la peinture sur lécythes une réduction des grandes décorations murales. Ces vases admettent un jeu discret de couleurs, un peu de rouge pour les chevelures, d'ocre jaune, de brun ou de violet pour les manteaux, quelques taches assez claires pour ne point barioler durement le fond de craie blanche. Sur certaines figures, des hachures de couleur apparaissent qui, dans les parties médianes, doivent donner une impression de ronde bosse ; dans les silhouettes creuses elles mettent des corps pleins. A cette date, les progrès de la peinture avaient fait de ces effets de relief une nécessité pour les yeux, et les céramistes, autant qu'ils le pouvaient, les introduisirent dans leur art.

Mais cette adaptation de la peinture ordinaire à la céramique ne produisit point d'œuvres robustes, ni de poteries vraiment viables. Si les lécythes peuvent conserver leur enveloppe blanche et par suite leur délicate polychromie, c'est parce qu'ils n'ont pas subi la cuisson à haute température. Ce sont vases fragiles et de nul usage ; ils n'étaient point faits pour être maniés, mais pour être exposés, pleins de parfums, auprès des morts ; ces bibelots funéraires montrent aujourd'hui une contexture fragile et des couleurs défaillantes, tandis que les poteries usuelles d'argile rouge et d'émail noir sont telles qu'au ve siècle, inaltérables marqueteries aux figures de palissandre ou d'acajou incrustées dans l'ébène. Mais les lécythes aux flancs de craie qu'enveloppent de petites fresques pâlies ne sont pas seulement précieux pour l'image de la peinture murale qu'ils nous ont conservée ; les scènes paisibles qu'ils évoquent ont un charme sentimental qu'on trouve rarement dans les remuantes figurines des vases rouges. Jeunes hommes ou jeunes femmes accompagnent pieusement leur parent mort, ou viennent sur sa tombe apporter des offrandes ; parfois celui-ci est représenté accueillant leurs hommages et c'est, au pied de la stèle, une douce fête de tendresse silencieuse. Ces cérémonies sont d'une mélancolie plus gracieuse que funèbre ; le fantôme retrouve à la lumière jeunesse et beauté ; les figures qui se tiennent auprès de lui, esquissées par quelques lignes légères, quelques taches éparses, ne semblent douées que d'existences immatérielles, comme des évocations de Mânes et ces silhouettes subtiles aux couleurs frêles s'évanouissent dans une blancheur élyséenne.

A l'époque où les lécythes peints étaient dans leur plus grande vogue, la peinture des vases à figures rouges était en pleine décadence. Dès le milieu du ve siècle, on y remarque une exécution lâchée et incorrecte ; les

signatures disparaissent peu à peu; la production devient rare et médiocre ; il est visible que la faveur publique abandonne cette industrie. Il vaut la peine de chercher la cause d'une déchéance aussi imprévue; c'est un des moyens de bien connaître un organisme que de savoir les causes internes de sa mort. Ce n'est peut-être pas une explication suffisante que celle tirée des malheurs publics. La guerre du Péloponèse, la peste, l'expédition de Sicile n'ont point interrompu l'état florissant des autres arts, et d'ailleurs surviennent en un temps où l'industrie des peintres potiers semblait déjà compromise. Cette industrie, la paix et la prospérité une fois revenues, ne connut jamais les beaux jours du ve siècle. C'est en elle-même que sont les causes de sa disparition. La peinture sur vase dispose de moyens extrêmement limités et qui durent le paraître davantage à mesure que la peinture murale devenait plus savante, plus riche et plus souple. Tant que celle-ci se contenta de juxtaposer des silhouettes plates, les céramistes purent en donner une réduction; mais, d'après ce qu'on en peut soupçonner, dans la première moitié du ve siècle déjà, peut-être Polygnote et à coup sûr ses successeurs s'appliquèrent à transformer cette décoration à teintes unies, à contours nets, en une peinture imitant le relief, avec des différences de lumière et d'ombre. Quels que soient les moyens qu'ils ont employés, hachures linéaires ou teintes dégradées, les peintres sur vase ne pouvaient les utiliser ; la ligne avec laquelle ils dessinent, malgré sa finesse, a trop de corps et de force incisive pour pouvoir se fondre dans un tissu de hachures. Les timides essais qu'ils ont tentés ne les ont pas satisfaits; quant aux couleurs dégradées, il n'y fallait point songer dans un procédé de peinture dont la couleur unique est un noir qui, délayé, eût perdu ses qualités d'émail épais et profond. Seuls, on l'a vu, les décorateurs de lécythes blancs purent échapper à cette servitude, parce qu'ils furent dispensés de faire des poteries utiles et maniables. Quand, à la fin du ve siècle, les successeurs de Polygnote représentèrent la lumière et la couleur, les figures des vases parurent archaïques et la faveur publique s'en détourna. Ce n'est point la dernière fois que la grande peinture détruit ainsi les arts industriels qui en relèvent, mais ne peuvent égaler sa souplesse. Plus tard, la mosaïque, le vitrail, la miniature, la tapisserie, entravés matériellement par leurs procédés, cesseront successivement de plaire, chaque fois que la grande peinture imposera au goût général un réalisme plus accentué. Les petites figures rouges serties en un émail noir furent parmi les victimes que la peinture naturaliste fait de temps en temps dans la peinture décorative.

Cet art archaïque mérite nos regrets. Aux temps où Athènes créait sous toutes les formes des œuvres qui inspirent une religieuse admiration pour leur perfection matérielle et morale, de simples artisans, avec des lignes noires sur de l'argile rouge, traçaient des silhouettes sveltes, agiles et vivantes qui sont parmi les plus subtiles et les plus élégantes définitions que l'on ait données de la figure humaine. Cette peinture sans matière, sans lumière, sans couleur, n'émeut ni n'attendrit, mais elle satisfait l'esprit par sa lucidité et son exactitude abstraite. Les anciens critiques déjà, comparaient le style des vieux peintres à cette fine prose d'un Lysias qui, sans couleur, sans métaphore, sans image, analyse, distingue, délimite, relie, marque les moindres rapports logiques et semble dessiner les mouvements d'une pensée alerte.

Qu'était donc cette grande peinture, aujourd'hui disparue, mais dont nous sentons toujours la présence [1] ?

Quelques textes anciens permettent d'esquisser abstraitement cette rapide évolution qui, au ve siècle, transforma la grande peinture, et perdit la peinture céramique. Jusqu'alors ces deux arts s'étaient sans doute ressemblé beaucoup. Les peintres avaient d'abord représenté des figures, analogues à celles des vases archaïques. Peut-être la sévérité du dessin égyptien, avec ses silhouettes de profil, peut-être les lourdes proportions des figures assyriennes vinrent-elles modifier ce style primitif. Ce fut un premier progrès de distinguer dans les figures les hommes et les femmes et il fut réalisé le jour où le peintre employa des couleurs différentes pour noter les sexes différents, sans doute une couleur plus pâle pour les figures féminines. Les Égyptiens avaient connu ce pro-

[1] La peinture étrusque donne peut-être un spécimen de ce que fut la technique grecque de cette époque. Ce sont des fresques décoratives qui ornent certains tombeaux de l'antique Etrurie. Les plus anciennes ne font que reproduire le style archaïque de la céramique au vi^e siècle : mêmes motifs (frises d'animaux) et même technique (noir, blanc, jaune et rouge). Les plus importantes de ces œuvres ont été exécutées du ve au iiie siècle et se trouvent dans les tombeaux de Corneto et de Chiusi, entre Florence et Rome. Elles représentent les sujets les plus divers : banquets, chasses, danses, jeux funèbres. Les colorations se sont enrichies depuis l'art archaïque du vi^e siècle ; le dessin est plus souple, plus habile, quelques hachures de couleurs montrent des commencements de modelé ; ce sont là sans doute effets analogues à ceux des peintres postérieurs à Polygnote. De plus ces œuvres ne sont pas sans évoquer un peu la civilisation Etrusque, une société qui semble avoir joui de l'aisance et aimé le faste. Certaines figures mêmes n'ont plus rien de grec ; un personnage revient souvent, le Charon étrusque, un être ailé, nez crochu, cheveux hérissés, visage grimaçant, un ancêtre du diable médiéval. Pourtant une médiocrité générale rappelle qu'il n'y a point là un art original. Comme les décorations de Pompéi quelques siècles plus tard, les peintures funéraires d'Etrurie intéresseraient moins, si on ne songeait en les voyant aux œuvres grecques dont elles sont une imitation et dont elles donnent une idée sans doute désavantageuse. (Sur la peinture étrusque : Boissier, *Nouvelles promenades archéologiques*, Paris. — Martha, *L'art étrusque* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts).

cédé et c'est Eumarès qui en aurait été, en Grèce, l'inventeur ou l'introducteur. Puis on assouplit un peu la rigidité de ces mannequins de profil; Cimon aurait imaginé de tourner les visages en avant ou en arrière, en



Cliché Alinari.

La Maison des Vettii, à Pompéi.

Sur la plinthe, des peintures imitant des plaques de marbre; au centre des panneaux, architectures simulées et tableaux mythologiques, à droite, le châtiment d'Ixion, à gauche, Dédale et Pasiphaé, au-dessus, motifs d'architecture et figures isolées.

haut ou en bas. Il aurait aussi distingué par des lignes médianes les articulations des membres, les sinuosités des étoffes et même, si on croit Pline, le tracé des veines. Ainsi la silhouette s'anime, la tête peut pivoter et les membres se mouvoir.

La peinture, au commencement du v[e] siècle, était assez savante pour

permettre à un très grand artiste de créer une œuvre qu'admira l'antiquité entière, celle de Polygnote de Thasos. Il savait donner une expression morale aux physionomies et aux attitudes, et Aristote l'appelait le peintre des passions. Il peignait, dit Cicéron, avec quatre couleurs, le blanc, le jaune, le rouge et le noir, ce qui donnerait une palette relativement riche, à laquelle manque seulement le bleu. Néanmoins sa peinture était certainement peu montée de ton ; Quintilien même la déclare monochrome. Son œuvre la plus illustre était à Delphes : deux fresques représentant une *Prise de Troie* et une *Nekya ;* d'un côté, l'horreur des massacres, de l'autre les supplices infernaux et les héros dans les Champs-Elysées. D'après l'interminable description de Pausanias, il semble que le peintre avait choisi ces deux sujets parce qu'ils lui permettaient de montrer tous les héros grecs ; la description ressemble à un dénombrement mythologique. Ces œuvres sont contemporaines des plus belles peintures de vases ; elles étaient, malgré leur valeur, destinées à paraître un jour archaïques. Un jugement est précieux, parce qu'il représente moins l'opinion d'un connaisseur que celle du grand public ; Quintilien prétend que les fervents de Polygnote sont des raffinés par affectation qui désirent se singulariser. C'est donc après Polygnote que se place la coupure qui, dans toutes les écoles, distingue des « primitifs » et des modernes.

Ce fut une évolution assez rapide qui transforma la peinture par contours nets et teintes plates en une peinture imitant le relief par des différences de lumière et qui donna au modelé l'importance que perdit la silhouette. Dès la première moitié du ve siècle, on ne dessine plus seulement au trait, on dessine avec des ombres ; Apollodore d'Athènes est surnommé *Skiagraphe*, ou dessinateur d'ombre, et ce terme semble supposer qu'il les représentait par des hachures, comme le fait un graveur. Zeuxis d'Héraclée et Parrhasios d'Ephèse perfectionnèrent la manière nouvelle ; d'après Pline l'Ancien, ce dernier aurait excellé à rendre l'impression d'une surface qui tourne, à suggérer la continuité du volume par delà les limites du contour. Il est peu probable que le dessin par hachures ait suffi à rendre de tels effets ; sans doute Parrhasios s'est servi de dégradés savants. Il aurait donc, dans l'histoire de la peinture grecque, joué un rôle analogue à celui de Léonard de Vinci dans la peinture moderne. Dès lors cet art était en possession de tous ses moyens ; il entra, à la fin du ve siècle dans sa période de plein épanouissement, tandis que, abandonnée par lui, la peinture sur vase se mourait.

Les auteurs anciens sont pleins de témoignages sur l'admiration que l'antiquité avait pour les peintres de ce temps ; les anecdotes fourmillent,

qui nous apprennent leurs caractères, leurs habitudes ou leurs bons mots. Les noms de Timanthe, de Protogène semblent aussi populaires que ceux de Praxitèle ou de Lysippe. Mais le plus illustre fut sans doute Apelle, le portraitiste d'Alexandre, le peintre d'*Aphrodite Anadyomène ;* cette peinture était particulièrement admirée et un exercice cher aux poètes de l'Anthropologie fut de décrire la déesse tordant sa chevelure ruisselante au sortir de l'eau. On l'appelait le peintre des grâces et les anciens parlent de lui avec les termes que les modernes emploient pour caractériser Corrège. Il semble n'avoir ignoré aucune des ressources découvertes par ses prédécesseurs et les avoir mieux qu'un autre appliquées à l'art de plaire. Cependant quelques peintres s'essayaient aux prouesses auxquelles les découvertes postérieures à Polygnote semblaient les inviter. Quelques-uns tentèrent de simuler vraiment le relief, par les raccourcis et la vigueur du modelé. Pausias de Sicyone, dit Pline l'Ancien, montrait un bœuf en raccourci et Nicias d'Athènes semblait mettre sur son tableau des figures en saillies. Cependant la grande peinture historique s'épuisait. On se tourna vers le réalisme familier ; Piraeicus peignait des boutiques de barbier et de cordonnier et, comme l'on n'avait pas l'habitude d'images aussi dénuées de noblesse, on vit chez ce peintre des intention satiriques et comiques ; on l'appelait le Ryparographe, ou peintre de vulgarités ; il fut le Bamboccio de l'école grecque.

Puis ce fut pour la peinture, comme pour les autres arts, la fin de la période d'invention. Mais il n'est jamais de générations mieux faites pour jouir des grandes œuvres que celles en qui s'est éteinte la verve créatrice. Du siècle d'Alexandre à celui d'Auguste la production artistique est d'une grande abondance, vivifiée par l'exemple des chefs-d'œuvre encore présents ; c'est l'époque des admirateurs, des commentateurs, des collectionneurs et des copistes. Les artistes hellénistiques d'Alexandrie et de Rome ont travaillé dans l'imitation des contemporains de Périclès et d'Alexandre. Alors se développe une passion de l'art, d'autant plus exaspérée qu'elle est un peu artificielle. Les descriptions de Pausanias ou de Lucien, de Pline l'Ancien ou de Pétrone sont d'une époque qui ne possédait point d'artistes de génie, mais où le culte de l'art s'était vulgarisé. La peinture grecque au Ier siècle de notre ère s'était répandue dans l'empire romain et les monuments importants qui nous en restent ont été découverts à Pompéi, sous les cendres du Vésuve et dans les tombeaux du Fayoum, dans cette terre d'Égypte qui conserve religieusement ce qu'on lui confie.

Ces œuvres confirment les dires de Pline l'Ancien, et permettent de se représenter la technique des peintures grecques. Elles sont exécutées à la détrempe, à la fresque ou à l'encaustique. Ce dernier procédé n'a pas survécu au monde antique, tandis que les deux premiers sont restés habituels dans la décoration murale et les tableaux, jusqu'au jour où ils ont été remplacés par la peinture à l'huile. A la détrempe, la couleur délayée dans une colle, blanc d'œuf, cire liquide ou résine, est étendue au pinceau sur une planchette lisse, recouverte parfois d'une couche de craie ou même d'une fine toile qui doit empêcher le bois de se fendre. Ceux qui, durant le moyen âge, en Orient, puis en Occident, peindront des madones, seront les continuateurs du procédé décrit par Pline; la seule innovation consistera dans l'application d'une feuille d'or servant de fond à la peinture ; la peinture à la détrempe sur pierre est constante dans les maisons pompéiennes. La fresque, c'est-à-dire la couleur à l'eau appliquée sur le plâtre encore humide du mur, est beaucoup plus rare, mais on peut supposer qu'elle était d'un usage fréquent dans les grandes décorations. Pour l'encaustique, la couleur est préparée à la cire liquéfiée qui, à température normale, forme des petits pains ; le peintre les amollit plus ou moins au moment de s'en servir en les plaçant sur une palette chaude ; la couleur peut ainsi être appliquée pâteuse ou liquide ; mais en se refroidissant, elle se durcit trop vite pour permettre des teintes fondues. C'est alors que l'artiste reprend cette ébauche ; avec des fers chauds (cautères), il peut produire des effets d'estompe ; la cire ainsi ramollie peut encore être traitée indéfiniment. Les touches du fer chaud sont très visibles dans certains portraits du Fayoum. A Pompéi au contraire, point de peinture à l'encaustique ; les cendres incandescentes ont sans doute volatilisé la cire. Enfin, les couleurs employées aux premiers siècles sont beaucoup plus nombreuses que celles dont usait Polygnote. Parmi les plus usitées, à Pompéi on reconnaît l'ocre jaune, l'ocre rouge, le cinabre, le bleu Égyptien, l'indigo, le bleu azur, le vert olivâtre, la terre verte, l'orpiment (sulfure d'arsenic), la sandaraque (minium), la chrysocolle (gaude) et la pourpre ; le rouge pompéien est à base d'oxyde de fer. Voilà une palette fort riche et qui s'appauvrira au cours du moyen âge.

Les portraits funéraires trouvés dans des tombeaux d'Égypte, très nombreux, et dispersés dans les collections et les musées, remontent au premier et au deuxième siècle de notre ère. Ils sont peints sur des planchettes détachées de sarcophages, sur lesquels ils figuraient le visage

du mort. Ce ne sont point, en général, des œuvres de haute valeur ; malgré la sincérité de la peinture, subsistent des traces du type conventionnel et banal de la statuaire décadente : l'attache du nez et son méplat trop larges, les lèvres charnues, le menton rond, et surtout cette placidité qui paraît stupide en des visages qui ne sont plus beaux. Les incorrections de dessin fourmillent ; des cous sont trop allongés, les yeux d'une dysymétrie non voulue, les regards de direction incertaine et les traits assemblés d'une manière défectueuse. Pourtant ces portraits sont intéressants parce qu'ils nous fournissent des œuvres analogues aux chefs-d'œuvre perdus. La couleur en est généreuse ; à la détrempe, le pinceau ou le couteau à palette modèle avec énergie ; le travail du *cautère* sur l'encaustique est aussi très visible. Et surtout beaucoup d'entre eux sont, malgré quelques conventions ou maladresses, réalistes, au sens moderne du mot. Il n'est pas de monument qui nous mette aussi directement en contact avec les hommes de l'antiquité et il n'est point besoin d'un œil exercé pour reconnaître le caractère ou même le tempérament physique des modèles ; chacun a sa manière particulière d'être laid : ici un nez osseux et des joues creuses ; là une face ronde et glabre. On retrouve fréquemment les types romains connus aussi par les bustes de l'empire : voici Lucius Vérus, velu, noir, frisé, et à côté les têtes d'impératrices aux bandeaux ondulés, aux grands yeux placides, ces yeux démesurément agrandis par le fard qui semblent annoncer l'expression hagarde des visages byzantins.

A la catastrophe qui ensevelit Herculanum et Pompéi[1] nous devons de connaître la maison romaine du premier siècle après notre ère ; à Rome même, des fouilles ont découvert sur le Palatin, la maison dite de Livie. Ces monuments permettent d'affirmer que la peinture n'a jamais tenu dans l'existence des hommes une place aussi importante qu'à cette époque. Des maisons fort modestes sont décorées de peintures simulant de riches architectures et des tableaux de prix. On reconnaît l'ornementation décrite par Vitruve et les différents styles qu'il a définis. D'abord, quelques imitations de plaques de marbres ; puis les peintres encadrent les panneaux de jaune et de rouge ; enfin ils imitent, surtout à la frise des appartements, des baldaquins portés par des candélabres, des colonnades, des frontons, des *loggia* fictives qui, par delà les murailles ouvertes,

[1] Sur Pompéi, cf. Boissier. *Promenades archélogogiques*, tome I. — Gusman. *Pompéi*, Paris. 1904. — Thédenat. *Pompéi*, 2 vol. (*Les villes d'art célèbres*).

montrent des palais et des temples. Dans les salles plus spacieuses, les peintres trouvaient place pour des mises en scène théâtrales et des imitations de la grande peinture (megalographia), scènes mythologiques, l'Olympe, le cycle troyen ou celui d'Ulysse. Parmi ces motifs, il en est qui ont eu dans l'antiquité et dans l'art moderne une fortune exceptionnelle ; ils mettaient le classique Vitruve fort en colère ; « au lieu de créatures naturelles, dit-il, les peintres n'exhibent plus que des figures monstrueuses ; au lieu de colonnes, des roseaux ; au lieu de portiques, des arabesques, des feuillages, des candélabres » ; et il blâme ces fantaisies au nom de la vraisemblance et de la logique. Or ces figures capricieuses, ce sont les *grotesques* découverts dans les ruines par les peintres romains à la fin du xve siècle et que l'on s'empressa de reprendre ; le premier emprunt fait par la peinture moderne à celle de l'antiquité date des fresques de Pinturicchio au Vatican ; les élèves de Raphaël ont aussi entouré les petites figures des « Loges » avec des fantaisies décoratives dérivées des ornements que Vitruve autrefois avait honnis.

Au centre des panneaux, une place souvent est réservée à un tableau. Les peintres y ont représenté des motifs mythologiques et surtout la mythologie amoureuse des Alexandrins. Les héros et les dieux illustres par leur beauté et connus pour leur tendre complexion ont toutes les faveurs de cet art. Ce sont d'abord les innombrables aventures de Jupiter, le dieu vert galant ; celles de Mars, Adonis, Bacchus n'offrent pas de moindres ressources et parmi les demi-dieux, Hercule, Méléagre, Thésée et Persée eurent aussi des amours fameuses, amusantes à figurer. Les décorateurs grecs, copistes des grands peintres, apportaient donc avec eux leur iconographie nationale et ne tentèrent point en Italie d'accommoder leur art aux légendes romaines. Sur les murs pompéiens, à tout instant Thésée abandonne Ariane ; il eut été facile de donner à cette légende grecque la forme du mythe latinisé d'Enée et Didon, mais les peintres grecs, en travaillant pour des Romains, ne changèrent point leurs habitudes. Ils propagèrent aussi cette préciosité élégante qui, dans l'âge alexandrin, détaillait les majestueuses beautés des œuvres classiques en gentillesses fignolées comme les épigrammes de l'anthologie. Parmi les divinités chères à cette époque, il faut compter la nichée innombrable des amours ; ils voltigent ici et là, gracieux, riants et potelés ; on en trouve un peu partout, dans les bras des jeunes filles, dans le panier des marchandes, et même ils font des métiers d'hommes ; monnayeurs, ils pèsent l'or ; forgerons, ils battent le fer ; vendangeurs, ils pres-



Cliché Alinari.

Les Amours vendangeurs (peinture de la maison des Vettii).

sent le raisin ; et donnent de l'existence humaine une comédie amusante, voluptueuse et falote.

Nous voyons à Pompéi la vieille mythologie grecque mourir en riant. En elle, nul sentiment n'a subsisté qui ait quelque sérieux et quelque profondeur; poètes, peintres et sculpteurs s'étaient fait sans doute la part trop belle dans ce domaine commun à l'art et à la religion. Aussi l'âme antique se détachait-elle de cette mythologie séduisante et sensuelle où elle trouvait à se distraire, mais non à croire et à aimer, pour accueillir avidement ces religions orientales aux légendes moins belles, mais mystérieuses et troublantes par l'étrangeté de leurs rites et la pureté de leur morale. Dès lors la mythologie grecque n'est guère plus qu'un jeu d'imagination cher aux poètes et aux peintres ; son pouvoir est tout entier dans son charme plastique, et ce pouvoir, cette demi-existence, elle les retrouvera quand les humanistes modernes, tout en réservant la part de la foi, donneront leur imagination aux divinités créées par des artistes et des poètes par amour de la perfection et de la beauté.

Les décorateurs ne s'en tenaient pas aux compositions mythologiques ; ils peignaient parfois de petits paysages, mélanges désordonnés d'éléments disparates. Pline l'Ancien écrit que « Ludius, le premier, imagina de décorer les murailles de peintures charmantes représentant des villas, des portiques, des paysages arrangés, bois, collines, bassins, rivières, au gré de chacun... Des personnages vont, se promènent en bateau, sur des ânes, en voiture, d'autres pêchent, chassent, mille sujets fantaisistes ». Ce sont là les paysages pompéiens, décorations rapides, superficielles, où il serait vain de chercher la moindre trace de ce que nous appelons l'amour de la nature. Enfin Piraeicus, le Ryparographe, avait sans doute fait école, car on trouve à Pompéi des scènes familières, des ouvriers au travail, des boulangers qui vendent leur pain, des cordonniers à qui l'on marchande des sandales, des drapiers qui font valoir la qualité de leur drap. Des tableautins représentent même des intérieurs très animés de cabaret, des voyageurs attablés et buvant, des joueurs qui font sauter les dés, et aussi les inévitables batailles dans les auberges mal famées, disputes d'ivrogne qui s'achèvent par l'intervention du tenancier qui met tout le monde à la porte. A l'absence de style, on reconnaît que ces simples pochades ne sont point imitées des grands modèles classiques ; mais ces bonshommes enlevés sans façon, avec verve, amusent davantage que les tableaux plus ambitieux, copies médiocres de chefs-d'œuvre admirables.

Même dans les plus faibles de ces œuvres, le décorateur montre un tour de main alerte. C'est un caractère des périodes décadentes que cette vulgarisation d'une certaine adresse manuelle. A Pompéi, les peintures sont d'une touche libre et fantaisiste, les hachures, jetées dans le sens de la forme, se juxtaposent sans se fondre, modèlent avec grâce et sans effort. Si les grandes œuvres grecques avaient subsisté, on verrait sans doute que cette école a connu aussi la virtuosité des *fa-presto*. Un laissez-aller élégant, des négligences voulues, que les adroits savent rendre expressives, donnent parfois aux formes veules un peu de nerf, et dans la composition banale jettent quelque animation. Sous la transparence des robes flottantes, les corps de danseuses sont modelés avec une gentillesse mouvementée et les petits amours qui agi-



Cliché Alinari.

Les Noces Aldobrandines.

Au centre l'épousée et la paranymphe, l'époux ; à droite et à gauche, jeunes filles et figures allégoriques (Rome, Bibl. du Vatican, copie probable d'un original du IVe siècle).

tent leur corps potelé sur un fond d'encre, ont une vivacité gracieuse qu'on ne leur voit que rarement au cours des temps. Malgré bien des formes lourdes et incorrectes, ces figures rappellent à tout instant leur parenté avec des œuvres sérieuses et méditées. Même en des compositions désordonnées, les attitudes sont si belles parfois, que héros et déesses semblent poser plutôt qu'agir ; l'éphèbe nonchalant de Praxitèle et l'athlète vigoureux de Polyclète n'ont pas cessé d'être présents aux imaginations et les Noces aldobrandines, un tableau découvert à Rome, montre des figures juxtaposées sur un même plan comme celle d'un bas-relief ; par leur forme nette et la franchise de leurs attitudes elles semblent avoir été conçues par des sculpteurs. Sur beaucoup de ces modestes peintures luit encore un reflet des grands chefs-d'œuvre disparus.

Mais à la peinture s'oppose désormais la mosaïque, une autre décoration, appelée à une fortune extraordinaire car elle répond mieux encore aux goûts de luxe et promet une durée égale à celle de l'architecture. A Pompéi déjà, sa place est importante ; elle ne dessine pas seulement sur le pavement des ornements géométriques, elle simule des objets tombés à terre et devient une véritable peinture de marbre. Une de ces mosaïques qui représente une bataille d'Alexandre (peut-être Issus ou Arbelles) est surprenante par la force et l'ampleur de la composition et du dessin. Deux masses compactes de cavaliers se heurtent et le moment critique du combat apparaît nettement. Les deux chefs, Alexandre sur son cheval et Darius sur son char, sont face à face et par leur attitude résument la confusion de la mêlée ; d'un côté l'élan irrésistible du Macédonien, de l'autre le désarroi d'une armée qui va tourner le dos. Pour trouver dans l'histoire de l'art un groupement aussi vivant, un dessin aussi correct de figures agitées, il faut attendre le xve siècle, et encore Uccello ou Piero della Francesca sont-ils loin de donner autant d'élan et de vérité à l'allure des chevaux et des hommes. Une telle œuvre, même si elle n'a pas conservé le charme que pouvait posséder une peinture au temps d'Alexandre, renseigne au moins sur le degré de science où en étaient arrivés les dessinateurs.

Malgré leur grâce légère, les peintures pompéiennes laissent voir le mal dont l'art antique est mort; si les œuvres font défaut pour suivre pas à pas cette déchéance, les premières peintures chrétiennes que l'on a conservées permettent d'imaginer par quelle décomposition la peinture grecque avait passé durant les premiers siècles de notre ère. Les figures



Cliché Alinari.

Bataille d'Issus ou d'Arbelles, mosaïque de la maison du Faune à Pompéi (Musée de Naples).

taillées dans le marbre, mieux conservées, montrent que la statuaire subissait alors la même décadence; des bas-reliefs de sarcophages ou ceux de l'arc de Constantin sont copiés par des statuaires qui ne comprenaient plus les délicatesses de leurs modèles. Les figures romanes et byzantines s'annoncent déjà dans ces formes molles et incorrectes ; il y manque seulement la pureté des contours. Dès Pompéi, et dans les figures du Fayoum, on prévoit comment le dessin va s'ankyloser ; ces peintures faciles et négligées sont des copies et des copies de copies ; au déclin de la civilisation antique, les artistes encombrés de souvenirs, n'avaient plus la force d'inventer ; d'ailleurs une aimable facilité paraissait plus élégante qu'un art où se serait laissé voir la tension de l'effort. Mais cette habileté, avec ses négligences lâchées, montre des symptômes mortels. Dans les figures et les draperies apparaît une lourdeur, un engourdissement de ce dessin si vivant chez les peintres du ve siècle ; les draperies se dessèchent, les visages se figent en une expression hébétée, l'organisme mort reprend la rigidité de la matière inerte. Autant qu'on en peut juger par les quelques épaves échappées au naufrage, l'art hellénistique a préparé la peinture paléo-chrétienne et la peinture byzantine.

Pourtant les formes romanes et byzantines ne recommencent pas la simplification géométrique des arts primitifs ; elles conservent dans leur gaucherie un souvenir de la robustesse magnifique d'autrefois. Ainsi la perspective sera, durant tout le moyen âge, d'une flagrante incorrection, mais au moins les peintres garderont-ils un peu le sens de la profondeur et du relief et ne reviendront-ils jamais absolument à la peinture plate du vi^e siècle. Les figures seront dessinées avec une gaucherie brutale, mais elles ne seront pas de simples silhouettes, comme avant Polygnote. Les grossières cernures des mosaïques byzantines dissimulent sous leur armature des formes modelées autrefois avec délicatesse. Il est remarquable que les premiers peintres grecs éprouvèrent de grandes difficultés à se dégager des silhouettes de profil, tandis que les premiers byzantins paraissent au contraire moins gênés dans la représentation des figures vues de face. Donc, en perdant la science acquise par les siècles antérieurs, profondeur de l'espace, modelé du relief, la peinture n'est pas tout à fait revenue à sa primitive simplicité. Si les œuvres de cette période trouble n'eurent pas la pureté, l'acuité de l'archaïsme grec, elles continuèrent des manières de dessiner ou de peindre que les artistes même ne comprenaient plus. S'ils parlent plus mal, ils parlent une

langue plus riche; s'ils font beaucoup de solécismes, c'est parce que leur syntaxe reste infiniment compliquée ; les peintres de la fin du moyen âge qui retrouveront la pureté correcte de l'art antique, auront bien moins à découvrir qu'à rectifier. Ainsi les formes romanes et byzantines ne montrent pas tant des figures naïves et archaïques que la déformation de figures savantes. Quand on verra la vie renaître, ce ne sera pas un commencement absolu, mais une reprise de vitalité en des organismes perclus.

Le christianisme, en apportant un élément moral nouveau dans la peinture, n'en arrêta point la décadence.

DEUXIÈME PARTIE

LA PEINTURE CHRÉTIENNE PRIMITIVE

CHAPITRE PREMIER

CATACOMBES ET BASILIQUES[1]

Tandis que se mourait la peinture païenne, celle des chrétiens était née déjà dans les catacombes ; les deux arts ont vécu côte à côte, plusieurs siècles durant. A ne considérer que l'inspiration, il semble qu'une ère finisse tandis qu'une autre commence, mais si l'on regarde surtout la manière de dessiner et de peindre, l'œuvre des chrétiens continue celle des décorateurs qui jetaient des guirlandes d'amours et racontaient l'Olympe galant sur les murs des maisons romaines. Le christianisme s'introduisit en effet dans une société qui avait ses arts constitués ; pas plus en peinture qu'en architecture, l'art chrétien n'a eu besoin d'innover ; les premières églises furent des maisons romaines et les premières peintures des catacombes, comme celles de Pompéi, sont fraîches et riantes de couleur, exécutées par quelques hachures rapides qui modèlent des visages et des

[1] Sur les peintures des catacombes et des basiliques :
De Rossi. — *Roma Sotterranea*, 3 vol. parus, 1864, 1867, 1877. — *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Rome, 1870-96. — Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Milan, t. I-III, 1901-1903. — Wilpert. *Die malereien der Katakomben Roms*, 2 vol., Fribourg, 1903. — Kraus. *Geschichte der christlichen Kunst*, 3 vol., Fribourg, 1895-1900. — Pératé. *L'Archéologie chrétienne*, Paris (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts) et chapitres dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I.

Les catacombes connues les plus importantes sont à Rome ; (catacombes de Calliste, de Prétextat, de Domitille, Priscille).

A Rome, les principales mosaïques conservées sont celles des Basiliques suivantes : Sainte-Constance (IVe siècle). — Sainte Pudentienne (fin du IVe siècle). — Sainte-Marie-Majeure (Ve siècle). — Saint-Cosme et Saint-Damien (VIe siècle). — Sainte-Agnès hors les murs (VIIe siècle). — Fresques de Santa-Maria antiqua (VIIIe siècle). — Sainte-Praxède (IXe siècle). — A Saint-Clément les fresques sont du VIIIe au XIe siècle.

corps drapés. Plus tard, les chrétiens, avec des débris de monuments païens, se feront des basiliques dont les charpentes s'appuient sur les architraves et les colonnes des temples détruits, et dans lesquelles on marche sur des inscriptions antiques; en peinture, ils conserveront du personnel païen toutes les figures qui peuvent être baptisées chrétiennes; Endymion et Orphée deviennent le Bon Pasteur; le monstre qui autrefois menaçait Andromède, engloutit maintenant Jonas et le mythe de Psyché devient un symbole chrétien des tribulations de l'âme.

Mais le christianisme a changé le caractère moral de la peinture. Tandis que chez les païens elle n'était qu'un décor, dans les catacombes elle est toujours symbolique et didactique. Elle fut un des moyens d'expression pour les manières nouvelles de penser et de sentir. A défaut de la beauté plastique, perdue pour longtemps, la religion du Christ met dans cet art une signification sérieuse. Cette polychromie, légère, amusante, sur les parois de Pompéi, devient dans les catacombes une écriture qui donne une forme visible à des croyances. C'est une ère nouvelle qui commence pour la peinture; une iconographie va se constituer durant des siècles, tandis que le sens de la beauté achève de se perdre. Bien des sujets apparurent, pour disparaître presque aussitôt. L'iconographie née dans les catacombes n'en est, en général, point sortie. Ces gracieux symboles sembleront un peu grêles et abstraits au christianisme triomphant.

Les premières peintures sont des illustrations des métaphores évangéliques. Jésus avait dit : « je suis la vigne et vous êtes les rameaux » et ce mot justifie toutes les treilles qui se développent sur les parois des galeries souterraines. Il avait dit : « je suis le bon pasteur », et un cycle pastoral très riche en images se développe autour de cette idée. Par surcroît, quelques-uns de ces rébus s'adaptaient assez aux motifs de la décoration antique, et les peintres pouvaient ainsi allier les thèmes habituels et les idées nouvelles. Mais la figure la plus fréquente est l'*orante*, une femme vêtue d'une robe aux longs plis, les bras écartés, les mains levées et les yeux au ciel. Elle est l'image de l'âme adressant à Dieu sa prière et cette prière même est peinte : « Reçois, Seigneur, ton serviteur dans le lieu du salut, délivre l'âme du péril de l'enfer, des entraves du châtiment, comme tu as délivré Elie de la commune mort du siècle, Noé du déluge, Job de ses tourments, Isaac du sacrifice, Moïse condamné par le Pharaon, Daniel menacé par les lions, Suzanne accusée par les vieillards..., etc. » Cette prière contient le programme suivi par les

peintres; les scènes le plus souvent représentées ne font qu'illustrer la prière des agonisants.

Assez tard, au IIIe et au IVe siècle, apparurent enfin les figures de Jésus et de la Vierge qui deviendront les motifs essentiels de l'art européen. Mais ni l'une ni l'autre n'ont, dans les catacombes, l'aspect qui les fera reconnaître durant le moyen âge. Jésus est encore un jeune romain imberbe de type indécis, vêtu d'une toge courte, ayant en main la baguette du thaumaturge ; c'est d'ailleurs pour son rôle dans la résurrection de Lazare ou la guérison du paralytique qu'il apparaît dans ces peintures. Une fresque du cimetière de Priscille représente la Vierge ; c'est une matrone romaine aux bandeaux bruns, la tête couverte d'un pan de son manteau et tenant Jésus dans ses bras robustes ; cette « Vierge à l'enfant » semble annoncer celles du moyen âge et de la Renaissance. Mais ce n'est pas pour nous attendrir sur sa maternité qu'elle est figurée ainsi ; elle joue son rôle dans une prophétie d'Isaïe qui se dresse devant elle et de l'index montre une étoile. L'art chrétien ne raconte pas encore ; ni la Vierge ni Jésus n'ont de type réaliste ; ce sont formes mal déterminées qui entrent dans un système de signes symboliques, pour exprimer la foi et l'espérance du christianisme naissant.

Sous le règne de Constantin, le symbole de la Croix et l'image du Sauveur sortent des catacombes et la peinture trouvant espace et lumière, peut se déployer largement sur les parois des basiliques. Aux humbles images que l'on découvre dans l'ombre, une lampe à la main, succèdent les décorations éblouissantes du Christ triomphant. Les basiliques ont l'ampleur majestueuse des édifices romains ; elles furent décorées avec un faste égal à celui des demeures impériales ; les richesses amoncelées dans leur nef se sont dispersées, mais parfois ont subsisté les mosaïques appliquées sur l'arc de triomphe et sous la coupole de l'abside. Les Romains de l'empire avaient paré leurs palais et leurs thermes de dallages menus qui fixaient les grandes compositions des peintres en images de pierre impérissables. Les mosaïques étaient alors de marbres variés où dominaient les teintes blanches, grises ou bistres, une gamme sourde sans éclat ni transparence. A cette mosaïque qui est encore un dallage calcaire, succède bientôt la mosaïque orientale qui est une joaillerie d'émail et de verres colorés ; elle étincelle de feux comme les facettes du cristal et deux couleurs dominent que ne connaissaient pas les anciens mosaïstes : le bleu et l'or. Cette manière nouvelle venait d'Orient, comme les costumes chamarrés de bijoux, comme les icônes hiératiques, comme

les visions d'apocalypse qui hantèrent longtemps les imaginations et qui,



Cliché Alinari.

Mosaïque absidale de l'église de Sainte-Pudentienne.

Le Christ, les apôtres ; deux figures féminines symbolisant peut-être les deux Eglises. La ville du fond serait Jérusalem et la croix serait la croix d'or incrustée de gemmes que Constantin fit dresser sur le Calvaire (Rome, fin du IVe siècle).

à une zoologie impossible, mêlaient des architectures de jaspe, de verre et

de métaux brillants. Les premières mosaïques représentèrent les apôtres comme des Romains aux toges blanches placés en des paysages réels ; puis la mosaïque byzantine sur un fond d'or ou d'azur sombre fit briller de longues figures, raides comme des mannequins et constellées de pierreries.

A Sainte-Pudentienne, la mosaïque de l'abside est encore réaliste. Les figures, Jésus au centre, les apôtres de chaque côté, sont placées dans un paysage vrai : un ciel et les architectures de la Jérusalem bâtie par Constantin. Les apôtres sont groupés avec naturel ; ils se meuvent, agissent avec aisance et leurs figures pourraient être des portraits ; ils sont vêtus de toges blanches à plis souples ; certains visages rappellent ceux des reliefs ou des bustes de l'empire et sont des survivants du monde antique. Les deux matrones qui se penchent vers le Christ, malgré leur signification symbolique, sont deux figures réelles, bien vivantes, des Syriennes vêtues comme le seront jusqu'au xve siècle les madones importées d'Orient dans l'art occidental. Le Christ est un des plus beaux que l'on doive à l'art chrétien ; dans sa douceur majestueuse se mêlent la beauté du Jupiter déchu et la bonté du Dieu nouveau. Autour de lui, les symboles apocalyptiques des évangélistes, l'ange, l'aigle, le bœuf et le lion, quatre apparitions fantastiques, sont suspendues dans le ciel stratifié de bleu, de vert et de pourpre. Dans ce tableau réaliste ils n'ont pas encore l'aspect ornemental, héraldique, qu'ils prendront plus tard ; ils ont l'apparence farouche avec laquelle ils se présentèrent au visionnaire fiévreux de l'Apocalypse. Sous l'abside de Saint-Cosme et Saint-Damien monte un Christ aussi beau que celui de Sainte-Pudentienne, un Christ blanc qui fait penser au miracle de la Transfiguration ; mais le paysage a disparu. L'œuvre est puissante, étrange, sans doute par son mélange de réalité et de fantastique. Les figures sont immenses, robustes, bien posées, et découpent fortement leur toge blanche sur le fond d'azur sombre. Mais déjà elles ont perdu l'aisance naturelle des apôtres de Sainte-Pudentienne ; malgré la variété des attitudes et la marche oblique des corps, les visages font face au spectateur et ne se regardent point entre eux ; avec leurs gestes lents, leur face inerte et leur regard fixe, ces géants effrayent comme des somnambules.

Dans les mosaïques absidales de Rome, l'art se fait de plus en plus sec et brutal à mesure que l'on entre dans le moyen âge. Les mosaïstes se façonnent un style indépendant. A l'usage, ils se sont aperçus que leur genre de décoration traduit mal les délicatesses de la peinture et

bientôt ils suppriment ce dont ils ne pouvaient donner qu'une figuration défectueuse. Les effets de relief, de lumière, le modelé des corps et des draperies, toutes ces lentes acquisitions de la peinture antique disparais-



Cliché Alinari.

Mosaïque absidale de l'église de Saint-Cosme et Saint-Damien.

A droite et à gauche du Christ, saint Pierre et saint Paul présentent les médecins de Médie, Cosme et Damien. Sur l'arc triomphal, l'agneau entre les sept candélabres. Sur la frise, les douze agneaux s'avancent vers l'agneau de Dieu (Rome, vers 530).

sent et la mosaïque ramène les attitudes variées inventées par l'art grec à des figures plates, fixées en des poses monotones. Les ombres dégradées, qui autrefois dessinaient le relief, se réduisent maintenant à des traits pleins qui cernent les figures et taillent des plis dans le tissu des robes. La nécessité de simplifier, autant que la maladresse et l'ignorance,

aboutissent aux gestes de mannequins et aux faces hébétées. Dans l'église de Sainte-Agnès, ce ne sont plus des images humaines, mais des idoles hiératiques qui apparaissent sous la coupole de l'abside ; sur l'or brillant, des silhouettes aux couleurs étincelantes, des visages maigres et pâles et des étoffes raides. La sainte montre une face menue, parée de pendeloques et son corps, longue silhouette sans mouvement, est vêtu d'une robe violâtre que chargent des broderies de métal et de pierres précieuses. Le mosaïste est alors affranchi de l'imitation impossible et inutile de la peinture; il lui faut avant tout des couleurs éclatantes et des formes nettement taillées.

Mais à les contempler comme elles doivent l'être, avec la simplicité d'âme des chrétiens des premiers âges, ces grandioses décorations sont d'une puissance écrasante. Elles sont simples et fixées ainsi que les prières qu'ils récitent, les psaumes qu'ils chantent et le dogme qu'on leur enseigne. Ce n'est pas un chef-d'œuvre qu'on offre à leur admiration, mais une image à la fois générale et concrète, une expression collective dans laquelle les âmes particulières viennent communier. Dès la fin du VI[e] siècle, Grégoire le Grand écrivait que la peinture est le livre des illettrés. Sur les parois latérales de Sainte-Marie-Majeure, au-dessus des colonnades de la nef, courent deux longues frises de mosaïques: nombreuses vignettes où s'agitent une multitude de personnages. La Bible est racontée avec un luxe de détails qui ne restera pas dans l'iconographie habituelle ; de cette Bible prolixe et confuse les peintres retiendront seulement quelques épisodes. C'est aux Christ de Majesté placés sous les voûtes que les mosaïstes ont donné une expression inoubliable. Du haut de la coupole, ils dominent et semblent emplir de leur présence la basilique entière. Au sortir des catacombes, la figure de Jésus s'était amplifiée, jusqu'à égaler la grandeur des dieux vaincus. Mais le Zeus serein de Phidias, l'idole superbe et dédaigneuse, enclose en sa cella, ignorait l'adoration des hommes tournant autour de son temple ; son regard impassible et son front hautain révèlent une pensée tout entière absorbée par l'orgueil de sa puissance et de sa perfection. La face gigantesque de Jésus, qui s'élève au-dessus de l'autel, laide, maigre, désolée, fait peser sur la foule des fidèles, comme un reproche, le regard effrayant de ses yeux mornes.

Quelques peintures conservées à Rome permettent de penser que vers le X[e] siècle il y eut des tentatives pour animer de sentiments les figures hiératiques et agiter de mouvements expressifs les mannequins de la

peinture. Cette explosion de vitalité en des corps desséchés caractérise l'art roman; c'est à Rome qu'on en trouve la première manifestation. L'église souterraine de Saint-Clément ayant été ensevelie nous a conservé des peintures murales du xe et du xie siècle. Elles sont d'une exécution brutale et brisent en gestes contournés ou furieux la rigidité byzantine. L'agitation de ces figures dépasse même l'action strictement utile. Dans une *Assomption* l'effarement secoue violemment deux groupes symétriques d'apôtres: des bras se lèvent, des corps se plient, des jambes s'entre-croisent, de gros yeux blancs chavirent dans leur orbite. Ailleurs le peintre a su montrer d'une manière intelligible une mère qui, par miracle, retrouve l'enfant qu'elle croyait mort et la joie de cette reconnaissance. Et pourtant en quelle langue barbare sont exprimés ces sentiments délicats: des couleurs crues limitées par des barres gauches et rudes. Le charme élégant des œuvres antiques a tout entier disparu. Les formes sont incorrectes, les lignes inexactes. Les pieds ne posent plus sur le sol, les mains ne saisissent plus les objets, les jointures des membres ne jouent plus, les plis des draperies ne s'appliquent plus sur des corps vivants, les formes ne montrent plus des muscles. Le christianisme continuera durant des siècles à faire parler des images, mais le sens de la forme est perdu; l'art du dessin est à réinventer.

CHAPITRE II

LA PEINTURE BYZANTINE[1]

Jusqu'au XIII[e] siècle, l'art byzantin a conservé quelques germes engourdis de l'art antique et de l'art chrétien primitif, tandis qu'en Occident ils mouraient tués par un climat trop rude. Non que, dans l'empire de Constantinople, l'art ait connu une particulière prospérité, mais comme il était un des modes de l'activité religieuse et qu'il répondait au luxe impérial, il suivit la destinée de la civilisation byzantine et, par delà quelques révolutions, traversa le moyen âge.

Les peintres byzantins, qui n'ont jamais eu que peu d'attaches avec la nature et ne se sont jamais proposé de la copier, ont été, au contraire, en contact avec le dogme à traduire. Aussi le rôle de cet art, peu important si l'on fait le compte de ses acquisitions pittoresques, est-il considérable, si l'on veut voir en lui, ce qu'il fut en réalité, une traduction du dogme sous forme visible. Dans cette constitution de l'iconographie chrétienne, son rôle fut tel que la peinture religieuse, après lui, n'avait plus guère de sujets à inventer, plus de types à créer, et même laissa les richesses iconographiques de l'art byzantin s'appauvrir graduellement.

C'est la formation de cette iconographie qui vaut d'être étudiée avant tout.

En Orient, comme en Occident, la peinture religieuse est, jusqu'au IV[e] siècle, exclusivement symbolique. Après le triomphe de l'Église, sous

[1] Didron. *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine* (Guide de la peinture du moine, Denys), Paris, 1845. — Bayet. *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture en Orient*, Paris, 1879. — *L'Art byzantin*, Paris (bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). — Kondakoff. *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les Miniatures*, trad. franç., Paris, 1886-1891. — Diehl. *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1896. — *Ravenne* (Les villes d'art célèbres), Paris, 1903. — Millet. *Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899. — *L'Art byzantin* (Histoire de l'art sous la direction d'André Michel), T. I, 1[re] partie, Paris, 1905. — Bertaux. *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris, 1904.

le règne de Constantin, la décoration, fresque ou mosaïque, se développe sur les parois intérieures des basiliques ; les conditions nouvelles exigent un art nouveau ; les humbles imageries des catacombes ne suffi-



Cliché Alinari.
Théodora et sa suite apportant ses offrandes, l'apocombion (Saint-Vital de Ravenne, milieu du VIe siècle).

sent plus aux somptueux édifices du christianisme triomphant ; aux symboles primitifs d'une religion tout idéale, les nécessités matérielles et une évolution naturelle vont substituer une iconographie historique et une décoration grandiose. Alors se fixent les types et les motifs qui s'imposent, aujourd'hui encore, aux peintres religieux.

Et d'abord le Christ. Dans les Catacombes c'est un jeune homme de physionomie indéterminée. Bientôt le type syrien remplace pour toujours le type romain : « on le représenta tel que l'avaient dépeint les anciennes histoires, avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, le corps voûté, une figure jeune, une barbe noire, un teint de la couleur du blé, ainsi qu'était celui de sa mère, de longs doigts... » Une fois le type fixé, les peintres ne peuvent le transformer sans sacrilège; l'un d'eux, qui s'avise de donner au Christ le visage de Jupiter, a ses mains desséchées et, pour le guérir, il faut un miracle. Le même type, avec plus de majesté, de tristesse, devient le Pantocrator, le Tout-puissant, à la fois le Père et le Fils.

En même temps se détermine la physionomie de la Vierge; au ve siècle, le concile d'Ephèse lui décerne solennellement le titre de Théotokos (mère de Dieu) et son culte se propage rapidement, vivifié par toute la tendresse du christianisme. Après avoir été, dans les Catacombes, une matrone romaine, elle devient plus asiatique, enveloppée d'un manteau syrien : « le teint est couleur de blé, les cheveux bruns, ainsi que les yeux, de beaux yeux et de grands sourcils... » Type énergique, un peu sauvage, et qui ne deviendra vraiment souriant et doux qu'à l'époque gothique, dans les sculptures de France et les peintures siennoises. Sauf Paul, Pierre, André, les types d'apôtres restent assez imprécis, et ceux des prophètes le sont davantage encore. Mais l'uniformité fut évitée et les figures diversifiées : têtes chauves ou chevelues, imberbes ou munies de barbes noires ou blanches; et, grâce à l'indécision de ces types, le peintre put introduire parfois des portraits contemporains.

De l'Ancien Testament on retient tout ce qui peut se rapporter à l'Eucharistie — le sacrifice d'Abraham, Daniel dans la fosse aux lions — mais ce cycle s'appauvrit rapidement, comme toute la partie symbolique de l'iconographie chrétienne. Le cycle évangélique, au contraire, d'un caractère plus historique, se maintient ou s'enrichit; chacune des scènes évangéliques se rattache à une fête du calendrier liturgique. Voici l'Annonciation, l'archange saint Michel, la main droite levée, et sur la tête inclinée de la Vierge, du haut du ciel, descend un rayon. Puis c'est la Nativité; dans une étable, moitié chaumière, moitié ruine, sur l'enfant emmailloté, posé dans la crèche, la Vierge étendue se penche, et tout autour, Joseph priant, des bergers adorant, l'âne et le bœuf recueillis; — et maintenant les mages : Gaspard, un vieillard à genoux, Melchior, des bijoux à la main, et Balthazar qui est parfois un nègre élégant. — La Fuite en Egypte : parmi les mon-

tagnes, l'âne chemine, portant la mère et l'enfant enveloppés dans le même manteau, tandis qu'en tête marche Joseph, un bâton à la main. — Plus tard, le Baptême; le Christ plongé dans un Jourdain poissonneux, entre le Précurseur et deux anges. — La série des miracles, et en particulier la résurrection de Lazare, un tombeau ouvert, un cadavre emmailloté que l'on délie de ses bandelettes ; en face Jésus, la main levée, et, à ses pieds, prosternées, Marthe et Marie. — Les Rameaux : Jésus, assis sur un âne, pénètre dans Jérusalem, au milieu d'une foule qu'il bénit; des enfants jettent des feuillages, leurs vêtements; d'autres grimpent au haut des arbres. Alors la Passion commence, — la Cène : autour d'une table, douze apôtres, Jésus qui soutient la tête de Jean inclinée sur lui, et Judas, la main tendue vers le plat, — puis au Jardin des oliviers, Jésus agenouillé, pleure des larmes de sang, tandis que Pierre, Jacques et Jean se sont endormis. — Le baiser de Judas, un tumulte de soldats, Pierre remet l'épée au fourreau, après avoir coupé l'oreille de Malchus. — Le Jugement de Pilate, Jésus flagellé, la Montée au Calvaire : sur la montagne Jésus en croix entre les deux larrons, de sa blessure coulent l'eau et le sang; la Vierge défaille, Jean prie; au pied de la croix, le crâne et des ossements d'Adam. — La descente aux Limbes, Jésus renverse les portes de l'enfer, foule aux pieds les démons et saisit Adam de la main droite, au milieu des justes de l'Ancien Testament et des Anges. Et quand les saintes femmes viennent au tombeau, assis sur le couvercle du sarcophage ouvert, un ange vêtu de blanc leur annonce que le Christ est ressuscité.

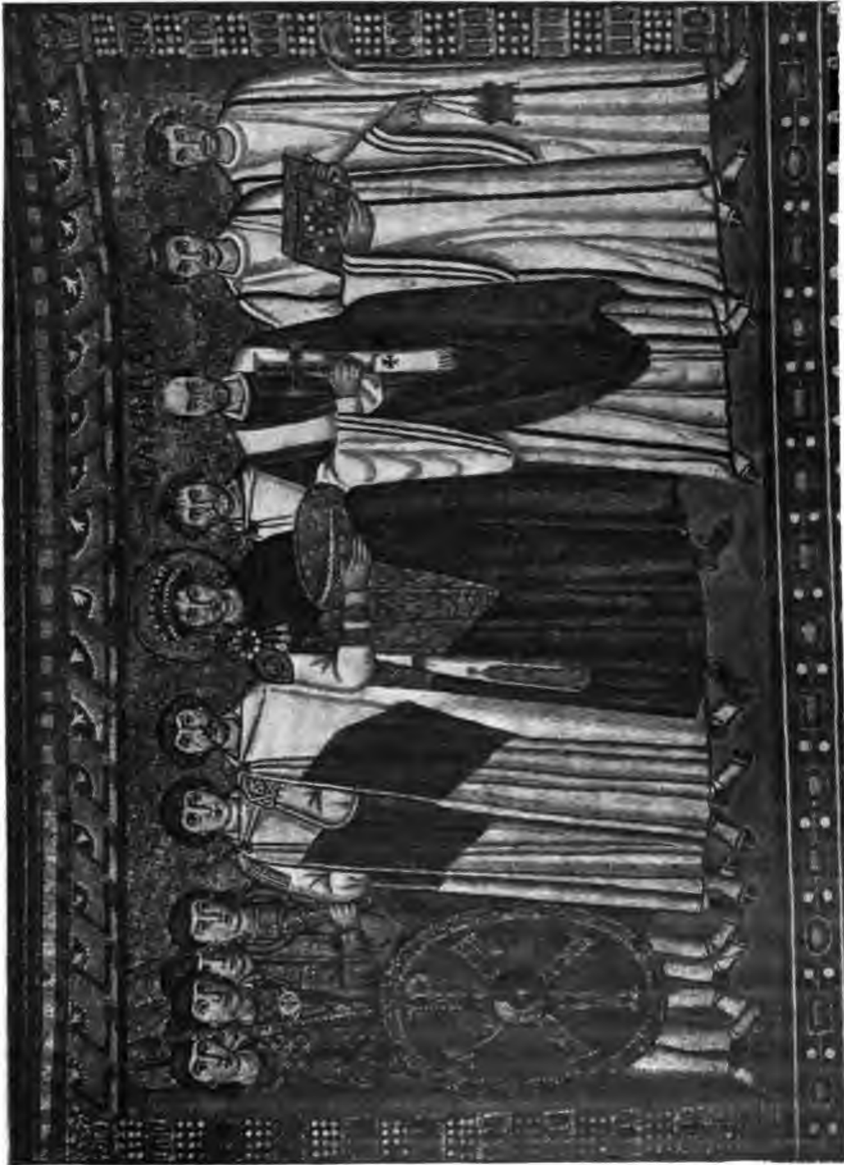
Après le x[e] siècle, commence à se développer le cycle de la Vierge qui, au XIII[e] siècle, fournira les thèmes favoris de l'art religieux. Une fois fixé, chaque épisode n'évolue qu'avec lenteur; de temps en temps vient s'ajouter une figure accessoire, un acteur secondaire, apôtres, Juifs, soldats; les anges de la Nativité se multiplient, et, vers le XIV[e] siècle, un certain goût du pittoresque enrichit parfois la sévérité du hiératisme traditionnel. Cette iconographie ne put se figer complètement, parce que, malgré la fixité du dogme, le culte populaire, après avoir remplacé le symbolisme primitif par des images plus concrètes de l'histoire sacrée, ne cessa d'ajouter des épisodes à la légende de Jésus et surtout de la Vierge, de Joachim et de sainte Anne. Une abondante littérature d'Évangiles apocryphes révèle à la curiosité pieuse des chrétiens ce qu'ils désirent savoir; le culte de la Vierge, ses fêtes, entrent, à leur faveur, dans la religion et dans l'art. Et ce sont les motifs les plus touchants que l'art reli-

gieux doit aux apocryphes, parce qu'ils ne sortent pas de la Révélation, mais des profondeurs de l'âme chrétienne. La peinture religieuse, soit byzantine, soit latine, y a toutes ses racines. Sans les Apocryphes, « l'école pérugine n'aurait eu aucun *Sposalizio*, l'école vénitienne aucune *Assomption*, aucune *Présentation*, l'école byzantine aucune *Descente de Jésus aux Limbes* » (Renan). La chrétienté tout entière a collaboré à ce travail iconographique; après avoir vivifié le symbolisme un peu froid du christianisme primitif, par des images humaines du Christ ou de la Vierge, la curiosité religieuse n'a cessé d'exiger de nouveaux détails. Cette passion de savoir davantage est une forme touchante de l'amour, et quand les fidèles, puis les peintres, cesseront d'imaginer de naïves légendes, c'est que, en même temps que l'invention, la source de tendresse sera tarie.

Il est difficile de préciser le moment où se fixait chacun des thèmes de la peinture chrétienne; plus tard, lorsque les écrivains byzantins remontaient aux origines de leur art, c'est à Constantin, au fondateur du christianisme officiel, qu'ils attribuaient naturellement la création des types religieux et des motifs : « Il ordonna, dit Jean Damascène, qu'on peignît dans les églises la naissance à Béthléem, la scène des bergers, l'adoration des Mages, l'étoile qui les guidait, le juste Siméon recevant le Christ, le baptême de Jésus, le miracle du Christ, sa passion volontaire, sa merveilleuse et salutaire résurrection, sa divine ascension, les événements qui suivirent les prodiges accomplis par les apôtres. » Mais Constantin, comme les héros de légende, accapare sans doute à son profit de lentes conquêtes anonymes. Dès le IVe siècle et le Ve siècle, des sanctuaires couvraient la Palestine, rappelant les épisodes de la Vie de Jésus, et des peintures montraient aux fidèles l'image du miracle autrefois accompli là; ces images se répandaient ensuite à travers le monde, avec les ampoules, les ivoires, les icônes que les pélerins rapportaient du lieu sacré. Mais les miniatures surtout, propagèrent au loin les motifs des fresques et des mosaïques monumentales; la miniature voyage, doublant par l'image l'enseignement du catéchisme; « véhicule léger, elle a porté au loin, dans le temps et dans l'espace, les créations des centres et des âges les plus divers, discrètement abritées dans les replis souples du parchemin » (G. Millet).

L'art byzantin, si riche d'invention, fut moins heureux pour se créer un mode d'expression personnel, et le style byzantin n'est qu'une transformation ou même une déformation de l'art gréco-romain. Héritier de l'art hellénistique et alexandrin, il continua les habitudes depuis longtemps

admises dans les ateliers, d'après lesquelles on reprenait, sans les modifier beaucoup, les motifs créés au temps de Praxitèle, d'Apelle et de Lysippe.



Cliché Alinari.

Justinien et son escorte de fonctionnaires et de soldats. Il apporte ses offrandes, l'apocombion (Saint-Vital de Ravenne, milieu du VIe siècle).

Dans les costumes des figures byzantines survit la mode antique. Christ, anges et apôtres conservent le vêtement romain ; les attitudes du corps, les plis de draperies se ramènent à quelques aspects, qui peuvent presque

toujours être rapprochés de motifs grecs analogues ; et quand le peintre, fresquiste, mosaïste, miniaturiste, représente un torse nu, le Baptême de Jésus ou la Crucifixion, son dessin prouve qu'il n'a pas seulement connu des statues grecques, mais qu'il a étudié peut-être les traités anatomiques de l'antiquité. Enfin, comme dans les peintures des catacombes, des figures païennes, fleuves, nymphes, restent, par habitude, dans les motifs chrétiens, et bien des miniatures byzantines pourraient à la rigueur passer pour des œuvres alexandrines.

Mais, en se continuant sous sa forme byzantine, l'art hellénistique devient presque méconnaissable, parce que l'art grec consistait, avant tout, dans une harmonie des formes, tandis que le goût byzantin, à la manière asiatique, préfère une vive polychromie plaquée sur un fond plat; la statuaire disparaît à peu près ; les reliefs des chapiteaux, ioniques ou corinthiens, s'atténuent et ne sont plus que dentelures et entrelacs gravés sur un tailloir à plan géométrique. La peinture enfin aplatit sur une surface les mouvements que la statuaire grecque déployait librement dans l'espace. Le relief est nivelé ; l'art du modelé, réduit au dessin de petites ombres sèches et nettes, disparaît dans une juxtaposition de couleurs vives, cernées de contours durs. Ce goût oriental de la polychromie transforme l'architecture, qu'elle dissimule, supprime la sculpture, et, dans la peinture même, rend le dessin indifférent. Ainsi s'explique la faveur avec laquelle les Byzantins accueillirent la peinture en mosaïque ; un trait sinueux, dessinant avec légèreté un geste élégant, suffisait pour enchanter un Grec; le peintre byzantin dresse sur la muraille de rigides personnages, en la pavant minutieusement de petits cubes.

Ce procédé, que les Romains employaient judicieusement pour décorer le sol de leurs palais, revêt chez les Byzantins les parois intérieures des absides et des coupoles ; sur le ciment non encore sec qui recouvre le mur, le mosaïste enchâsse les fragments de verre colorié ; à Daphni, ces cubes ont de cinq à huit millimètres de côté, et, pour le visage, ils sont deux fois moindres. Sur le fond, les cubes sont placés par rangées horizontales ; pour les objets et les figures ils suivent les contours, et, dans les pleins, sont disposés dans le sens du dessin ; pour les angles de jointure enfin, le mosaïste taille son verre de manière à les remplir le plus exactement possible. Les couleurs employées sont en nombre assez restreint ; à Daphni « le smalte fournit tout au plus trois nuances de rouge, cinq à six de bleu, de lilas et de brun, un peu plus de vert : les tons clairs sont tirés du sol même : marbre blanc du Pentélique, gris bleu de

l'Hymette, galets blanc mat, roses et bruns ; on a même employé le marbre noir d'Eleusis et du tuf jaune » (G. Millet). Telle est la technique que les Byzantins ont généralement préférée à la fresque, dont les anciens leur avaient légué les procédés. En effet, mieux que la fresque, la mosaïque réalisait la polychromie éclatante chère au goût oriental ; elle rehausse la majesté impériale d'un faste prodigieux, enveloppe Justinien ou Théodora en des tissus rigides de perles qui scintillent ; elle revêt la muraille d'or et de pierres précieuses et couvre l'architecture d'une parure impérissable.

De plus, la mosaïque devait convenir à cet art impersonnel que réclamait la religion ; la fresque, si grossièrement qu'on la pratique, ne peut s'exécuter qu'avec une perpétuelle intervention de la volonté, un jugement toujours en éveil, pour choisir la teinte ou diriger le pinceau. La mosaïque peut, au contraire, se fabriquer mécaniquement ; le modèle à copier et les éléments pour le copier s'imposent également à l'ouvrier. Son travail consiste en un ajustage délicat, qui demande plus d'attention et de patience que d'invention et de verve. Cette technique garantissait à la transcription de l'iconographie une fidélité presque matérielle, tandis que la fresque enregistre presque toujours, avec l'intention chrétienne du motif, un peu des fantaisies et de l'humeur du peintre. Aussi la mosaïque est-elle médiocrement expressive ; cet art si puissamment décoratif est un langage sans nuance ; la mosaïque réduit les délicatesses du modelé à quelques plans secs ; elle brise la continuité des lignes et des surfaces et la disperse en petites facettes mal liées ; elle encercle les choses et les figures d'un contour épais, toujours égal à lui-même, qui deviendra une habitude générale de l'art byzantin et s'imposera aussi à la peinture.

Parfois on voit regretter que les mosaïstes se soient ingéniés à imiter les effets de la peinture ; mais c'est l'influence inverse qui fut surtout déplorable, car la mosaïque a importé dans la fresque et la miniature la rigidité brutale de son style. Que l'on songe à ce que devient un visage interprété par les mosaïstes de Ravenne ; ces petits cubes mal juxtaposés démantibulent les traits ; l'épaisseur des contours amincit le visage ; pour représenter l'œil, distinguer la prunelle sombre, le blanc et l'arc des paupières, il faut grandir le tout démesurément : d'où ces gros yeux en des visages maigres, que connut le moyen âge, jusqu'au jour où les Siennois et les imagiers de France surent animer les traits de la Vierge, arrondir l'ovale de ses joues et affiner son regard. En préférant la mosaïque à la décoration habituelle par la fresque, les artistes byzantins avaient sacrifié à la richesse et à la solidité matérielle d'un procédé ce qui fait pour nous

le principal intérêt de la peinture, la souplesse et la justesse de l'expression.

La longue histoire de l'art byzantin n'est pas une monotone répétition des mêmes effets et des mêmes procédés. Sans doute, dans son évolution, la peinture orientale ne semble pas avoir montré beaucoup de variété ; elle n'est pourtant point semblable à elle-même, suivant qu'on la considère aux trois moments où elle fut le plus brillante, et qui correspondent aux périodes prospères de l'empire : d'abord, au VIe siècle, époque de Justinien ; de cette époque datent les décorations de Ravenne ; puis, après la querelle des Images, du IXe au XIe siècle, à l'époque des empereurs macédoniens ; c'est de cette période que datent nombre de décorations religieuses, celle de Daphni, près d'Athènes, celle de Saint-Marc à Venise, et quelques mosaïques de Rome (Saint-Clément, Sainte-Marie du Transtévère) ; enfin, durant la dernière période glorieuse qui va de la reprise de Constantinople sur les Latins, jusqu'à la conquête par les Turcs, ont été exécutées les mosaïques de Kahrié Djami, à Constantinople et les peintures de Mistra en Laconie.

Les mosaïques de Ravenne qui décorent le tombeau de Galla Placidia sont, par leur style, très près de l'origine qui est le pavement ; les cubes sont gros et modèlent sans finesse les draperies et les visages. A Saint-Apollinaire le Neuf, cet art continue l'art chrétien primitif des catacombes et des sarcophages ; il reprend les compositions simples, des figures de type indécis, vêtues de toges blanches, qui se détachent sur des fonds bleus ; anges et apôtres sont costumés à la romaine, et leurs draperies copient les plis obliques ou verticaux des statues antiques. A Saint-Vital, au contraire, certaines têtes ont une robuste individualité, que le mosaïste accentue jusqu'à la brutalité : grosses faces lourdes et mal rasées, têtes ascétiques, ravinées et osseuses, Justinien, Théodora, aux grands yeux dans un visage exténué, face blême et altière, tout alourdie de pierreries. Ces longs personnages, vus de face, les pieds écartés, marchent de côté, et une légère obliquité dans les plis de leurs robes indique seule leur mouvement. Contrairement aux conventions ordinaires des peintures primitives, les artistes byzantins représentent de face des figures qui vues de profil, seraient plus naturelles, comme si cette loi asiatique de la frontalité dont la sculpture grecque s'était affranchie autrefois venait maintenant s'imposer à la peinture et raidir la figure humaine dans une majesté hiératique. En effet, à Ravenne, s'observe parfaitement, à côté du style romain et des figures aux gestes libres, découpant leur silhouette

blanche sur un fond bleu, le style oriental, dont la polychromie fastueuse et la raideur imitent la richesse de la cour impériale et sa fixité protoco-



Cliché de M. Millet.

Christ en croix (Eglise de Daphni, fin du XIe siècle).

laire ; la couleur se met à resplendir pour rendre les tissus pourpres, les broderies d'or relevées de pierreries et de perles, en même temps que les étoffes raides à plis cassants remplacent les souples sinuosités des vêtements antiques. Les spectacles de la cour ont même transformé dans

son esprit l'art religieux; le Christ devient empereur, l'empereur du ciel; « sa véritable place est sur le trône, sur ce trône byzantin tout resplendissant d'or et de gemmes » (Ch. Bayet) et, à ses côtés, les anges et les apôtres viennent se grouper, avec les attitudes et dans l'ordre établis par le cérémonial officiel.

Au xe et au xie siècle, le style byzantin, depuis Ravenne, s'est modifié beaucoup. D'une manière générale, la mosaïque est devenue un procédé plus nuancé, plus souple; elle conserve quelques-uns des effets de la fresque qu'elle remplace. Les cubes, à Daphni, sont plus petits et permettent un modelé plus délicat; l'uniformité rigoureuse du vie siècle se diversifie : plus d'aisance et de variété dans les plis du vêtement; ils s'appliquent au corps, pour en diriger les mouvements et même les reliefs musculaires. Les visages aussi prennent un peu de personnalité; les traits perdent la fixité morne et géométrique d'autrefois; ils y gagnent en douceur, et, parfois même, semblent animés d'un semblant d'expression. Ils ne se dressent plus, toujours isolés, sur un fond d'or; des accessoires viennent meubler cette solitude et mettre là comme une ébauche de paysage; la décoration est moins pauvre de pittoresque, et l'action dramatique parait plus réelle. Mais cet effort vers plus de vie ne peut soulever le poids des traditions auquel l'art byzantin reste attaché; les artistes, plus que jamais, cherchent leurs motifs non pas dans la nature, mais dans les reliques de l'hellénisme. Après le triomphe des Images sur les Iconoclastes, l'art byzantin s'applique de plus belle à tirer des œuvres antiques, innombrables encore en Orient, tout ce qui peut s'adapter à l'iconographie religieuse; ce riche répertoire dispense d'inventer et d'observer. Aussi les plus belles œuvres de Daphni, comme de Saint-Marc, accumulent-elles les incorrections de dessin avec constance et sérénité; mais au moins ces figures ne sont elles pas momifiées; la vivacité des gestes va même parfois jusqu'aux contorsions violentes; les lignes des draperies sont tourmentées, tordues en des sinuosités et des volutes bizarres. On dirait qu'emprisonnées de liens inextricables, ces figures s'embarrassent davantage, à mesure qu'elles s'agitent. Les lignes souples et calmes de la statuaire antique sont tout à fait méconnaissables dans ce dessin compliqué et brutal, que l'art d'occident s'empresse d'adopter et qui fut le dessin de l'époque romane.

Au xive siècle, pourtant, l'art byzantin est sur le point de se dégager. D'abord le procédé plus alerte de la fresque semble regagner sur cette peinture pétrifiée qu'est la mosaïque. Dans les fresques de Mistra, l'inspiration

du peintre a pu éveiller ces mêmes figures qu'éteignait la minutie pesante du mosaïste. Les corps, très allongés, aux jointures assouplies, sont enve-



Procession eucharistique des Anges (Mistra, XIVᵉ siècle), d'après Ypermann (Hautes Etudes).

loppés d'étoffes légères dont les plis ne sont plus des cloisonnements rigides ; sans doute ils ont cette allure dégingandée, mal ajustée, qui caractérise aussi les figures italiennes antérieures à Giotto, et le dessin

reste indigent et peu correct. Mais parfois, comme à Mistra, dans cette surprenante procession des anges portant les objets liturgiques, une jolie couleur claire, vivante et légère comme une flamme, donne au regard un régal délicat; les peintres italiens sont encore loin d'une gaîté aussi raffinée. Les mosaïques de Kahrié Djami prouvent qu'à cette même date les artistes byzantins savent faire vivre ces motifs pittoresques qui, chez leurs prédécesseurs, n'étaient guère que des signes graphiques. Des attitudes semblent nouvelles, gracieuses ou touchantes, parce que le peintre a su les adapter; une composition charmante montre une Vierge, toute menue, qui fait ses premiers pas, en allant des bras de sa nourrice vers ceux de sainte Anne. Chaque scène est d'ailleurs composée par un esprit qui pense son sujet et sait l'exposer avec clarté; nul encombrement, nulle confusion; chaque figure est à sa place et fait ce qu'elle doit faire; elles s'isolent ou s'entassent, suivant les besoins; la disposition générale des groupes parle de loin; et il n'est pas jusqu'aux fonds garnis d'architectures qui ne prennent une apparence réaliste. Ce sont là précisément les qualités qui, vers la même époque, font pénétrer dans la peinture italienne une vitalité nouvelle.

Mais, la peinture, en Orient, va de nouveau se continuer comme une routine; la chute de l'empire byzantin confine l'art dans l'air somnolent des monastères. Ceux du Mont Athos sont enluminés de peintures que les bons moines remettent à neuf de temps en temps; motifs, compositions, couleurs, matériel et personnel de l'art du moyen âge se recommencent sans ce souci de l'exécution qui rend les œuvres d'art expressives et les distingue de la fabrication machinale. Ces moines ouvriers qui, soit respect religieux, soit paresse d'invention, vont appauvrir de plus en plus la peinture byzantine, ont eu leur théorie et leur théoricien. Un manuscrit découvert par Didron et qui date peut-être du XVIII[e] siècle, nous fait connaître les habitudes anciennes de l'art byzantin en décadence. Le principe premier est de choisir un bon modèle, par exemple, Manuel Panselinos, peintre du XVI[e] siècle : « Allez dans les églises qu'il a peintes, pour y lever des décalques ». Les conseils les plus circonstanciés sont fournis sur les différents moyens de décalquer par transparence, par impression, etc., et le moine demande surtout qu'on ne détériore par trop l'image qui sert de modèle : « car le mépris d'une image entraîne souvent au mépris de la réalité. » L'art de la peinture n'est devenu qu'une fabrication d'images de piété. Comment de telles pratiques pourraient-elles ne pas gauchir toujours davantage les modèles lointains dont on décalque

les copies indéfiniment ? Un schématisme brutal fait dévier de plus en plus un système de lignes ou de couleurs qui a pu autrefois servir à



La Sainte Vierge devant les prêtres (Constantinople, mosquée de Kahrié-Djami, XIIIe ou XIVe siècle).

imiter la vie et à exprimer des sentiments. D'éloquentes prières se sont figées en de mornes patenôtres, que l'on marmotte des lèvres, sans chercher à les comprendre.

Tel fut, dans l'histoire générale, le rôle de la peinture byzantine; en elle l'art antique survit, d'une existence ralentie et comme désséchée. Si les motifs grecs perdent leur beauté, c'est que l'art asiatique et religieux de Byzance a sacrifié la noblesse des formes et la délicatesse du dessin à la richesse matérielle de la mosaïque ; il n'a pu se défaire de l'inertie orientale; il a trop étroitement lié le sort de l'art à celui de la religion, et l'a figé dans l'immutabilité du dogme ; enfin il a, tout le premier, subi cette loi dangereuse commune à l'art figuré chrétien, d'après laquelle peintres et sculpteurs, obligés à représenter des événements passés, sont détournés du monde réel par des préoccupations historiques ou archéologiques. Toutes ces servitudes enchaînaient l'imagination et la sensibilité individuelles, qui seules peuvent faire de la peinture un langage expressif et émouvant ; elles détournaient l'art de ce perpétuel contact avec la nature d'où il tire la vie.

Ce fut pendant des siècles, le sommeil de l'hiver ; tout ce qui dans la plante est mobile et coloré, a disparu ; il ne reste plus qu'un squelette étriqué, jusqu'au jour où, sous un air plus tiède, les tissus s'amollissent de sève, les germes gonflent, éclatent, et une frondaison s'épanouit, plus touffue et plus fraîche que jamais. C'est le phénomène, naturel et comme vital, qui, au XIV[e] siècle, fécondera l'art italien ; la peinture byzantine s'était avec la domination byzantine, étendue bien loin de Constantinople et lorsque l'empire oriental perdit Ravenne, l'Italie du Sud, la Sicile, cette civilisation, en se retirant, laissait dans beaucoup d'églises et jusque sur les parois des grottes, des dépôts innombrables de peintures et de mosaïques. Rien de tout cela n'était mort absolument et ces figures s'éveilleront un jour, tout alertes et vigoureuses d'avoir si longtemps dormi. D'ailleurs ces êtres artificiels, nés non pas dans la nature, mais composés par des artistes moines, dans des couvents et des musées, avec les débris de l'art antique, ont parfois fort grand air, malgré leur gaucherie et leur raideur bizarre, comme ces dégénérés, chez qui la noblesse de la race se fait, malgré tout, sentir.

CHAPITRE III

LA PEINTURE ROMANE [1]

Il y eut en Occident des peintures murales bien antérieures à celles qui nous ont été conservées, car des textes, sinon des œuvres, prouvent que l'on peignait déjà aux temps mérovingiens, à une époque où l'Orient n'avait peut-être pas encore répandu ses objets d'art et ses images dans l'Europe occidentale. Grégoire de Tours raconte que la femme de Namatius, évêque de Clermont, fit construire hors des murs de la ville une basilique, dédiée à saint Etienne, « Et comme elle voulait l'orner de peintures, elle tenait un livre sur ses genoux et lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient indiquer sur les murs. » A Tours, dans la basilique, des fresques racontaient la vie de saint Martin ; Fortunat avait composé des inscriptions qui, aujourd'hui encore, nous apprennent les sujets de ces peintures disparues. On y voyait « saint Martin guérissant les lépreux, partageant son manteau, donnant sa tunique, ressuscitant les morts, coupant un pin, renversant des idoles, découvrant un faux martyr. » Quelques-uns de ces motifs ne seront pas perdus. Des poèmes ont aussi conservé le souvenir des décorations du palais de Charlemagne à Ingelheim. Des scènes historiques se succédaient ; les exploits de David et la construction de Jérusalem sous Salomon, Constantin abandonnant Rome pour Constantinople, le portrait de Théodose, Charles Martel domptant les Frisons, Pépin soumettant l'Aquitaine, et son fils « ramenant sous sa loi la cohorte des Saxons ». Le grand empereur, comme plus tard Léon X et Louis XIV, utilisait le

[1] Théophile. *Diversarum artium schedula*, publié par le comte Lescalopier, Paris, 1843. — Gélis Didot et Lafillée. *La peinture décorative en France*, Paris, 1889. — Lafillée. *La peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1893. — Viollet le Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. Art. Peinture. — Mérimée. *Les peintures de Saint-Savin*, Paris, 1845. — Mâle. Chapitre sur la peinture romane (*Histoire de l'art*, publiée sous la direction d'André Michel), Tome I, 2e partie, 1905.

travail des peintres pour affirmer son autorité et glorifier son nom. Quel était le style de ces décorations ? On ne saurait le définir que par conjecture. Il est probable que la peinture carolingienne dut beaucoup à l'art byzantin. Une mosaïque d'abside à Germigny-les-Prés représentant deux anges qui protègent l'arche d'alliance pourrait avoir été exécutée par des artistes de Constantinople.

Mais c'est surtout au XI[e] siècle et au XII[e] siècle[1] que dans l'Europe occidentale, Italie, Allemagne rhénane, France, la peinture décorative est répandue partout où pénétrait l'architecture romane avec sa « blanche robe d'églises ». Comment motifs et procédés se propageaient-ils ? Trop rares et trop dispersées sont les œuvres qui ont survécu pour qu'il soit possible de suivre cet art dans sa diffusion. Mais, autant qu'on en peut juger par les épaves conservées, jamais les formes n'ont été plus qu'alors universelles. A cette époque, l'Europe féodale était comme un grand corps amorphe et les quelques centres où palpitait un peu de vie intellectuelle, les monastères, se rattachaient à l'organisation commune de l'Église. Venue d'Asie, une religion s'était répandue par les voies romaines et, rayonnant des villes et des couvents, pénétrait les campagnes, comme un même sang spirituel circulant à travers les artères du monde méditerranéen. Pour la première fois, une religion unique s'imposait à l'Europe, religion dont tous les rites restaient attachés au souvenir d'une existence historique, celle de Jésus, si bien que toutes les âmes tournées vers la Jérusalem terrestre se rencontraient en un même point du monde, en une même époque du passé.

Aussi la peinture religieuse devait-elle tout naturellement accepter les types de Jésus, de la Vierge, des apôtres, de tous les ancêtres du christianisme tels que les avaient fixés ces orientaux qui habitaient les lieux historiques et sacrés de la religion nouvelle. Jamais l'art ne fut à la fois plus répandu et plus un ; il partageait les destinées de la religion, participait à son unité et se multipliait pour la suivre dans son universelle dispersion. Si dissemblables, si éloignés les uns des autres que

[1] On trouve des restes assez importants de fresques romanes en France : à Saint-Savin (près de Poitiers) ; à Montmorillon (Vienne) ; à Montoire (Loir-et-Cher) ; à Vic (Indre-et-Loire) ; au Liget (Indre-et-Loire) ; à Vienne (église de Saint-Chef) ; dans une église de Petit-Quevilly (près de Rouen). Dans les peintures de Rocamadour (Lot), de la cathédrale du Puy et de Saint-Julien-de-Brioude (Haute-Loire), l'influence byzantine est parfois dominante.

Dans la région rhénane il faut citer les peintures de Reichenau (qui remontent au X[e] siècle), un jugement dernier ; des fresques importantes à Schwarzrheindorf, près de Bonn ; des apôtres et prophètes dans le chœur de Saint-Martin à Worms ; des peintures dans le chœur de Saint-Géréon à Cologne. — En Suisse, à Zillis, canton des Grisons, un artiste a représenté des scènes nombreuses de l'Evangile.

fussent les fidèles de l'immense chrétienté, les mêmes images s'imposaient à leur esprit et façonnaient leur imagination. C'est à peine si, en répétant ces histoires, chaque peuple faisait à son insu résonner un peu de son accent local, lorsque, le sujet traditionnel laissant plus d'indépendance et imposant un effort d'invention, l'artiste croyait pou-



Christ en majesté (Crypte de l'église de Saint-Savin, fin du XI[e] siècle).
(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

voir y ajouter quelque détail concret et comme un peu de réalisme. D'ailleurs, la simplicité primitive de l'iconographie chrétienne se prêtait mal aux interprétations individuelles ; tout motif habituel ne contenait que l'essentiel du dogme et, comme le dogme, il était immuable. Plus tard seulement, à la fin du moyen âge, les artistes, ainsi que les hagiographes, enrichiront de détails familiers les vies des saints et se permettront une manière personnelle de peindre la vie de Jésus ou de la Vierge ; alors l'art religieux s'accommodera des imaginations individuelles et du réalisme ; dans la vaste maison de Dieu, les hommes trouveront à s'abriter,

eux et tout ce qu'ils aiment à voir autour d'eux. Mais, à l'époque romane, le dogme avait encore sa pureté un peu nue, et il était d'autant plus semblable à lui-même parmi les races différentes au milieu desquelles il se développait. S'il y eut un temps où, d'un bout à l'autre de la chrétienté, à Antioche, à Palerme, comme à Poitiers, ou à Aix-la-Chapelle, les chrétiens, en prononçant les mêmes prières, s'inclinaient devant les mêmes images, ce temps fut celui de l'art roman.

L'art chrétien se propageait donc à la suite du christianisme. Le dogme de l'image accompagnait le dogme de la révélation; les peintres le trouvaient fixé sur le parchemin des manuscrits qui circulaient de monastère en monastère. Si les grandes décorations murales qui commençaient à couvrir les parois des églises romanes sur tous les points de la chrétienté représentent les mêmes personnages avec les mêmes attitudes, c'est qu'ils sont copiés sur les mêmes miniatures. Ces manuscrits eux-mêmes se reproduisent les uns les autres et, lorsqu'on remonte à l'origine, c'est généralement aux œuvres des moines orientaux que l'on aboutit comme à l'inépuisable et universel réservoir de l'iconographie chrétienne. Les chrétiens d'Orient ont, les premiers, fixé et multiplié les images utiles du culte chrétien; lorsque les artistes se détacheront tout à fait des formes byzantines, c'est que leur art sera bien près de n'être plus religieux. Du xe au xiie siècle, ce ne sont pas seulement les manuscrits qui portent de pays en pays les figures et les compositions byzantines; jamais la chrétienté ne se déplaça avec plus de facilité; les âmes étaient obsédées par la pensée de la Terre Sainte, au point que, en détail d'abord, puis en masse, le monde occidental se précipita sur la Palestine; la religion mettait la société en mouvement et sur les vieilles voies romaines cheminaient les pèlerins en route vers Compostelle, le Mont Cassin ou vers le Saint-Sépulcre. Ils rapportaient ensuite de par le monde les icônes, les ivoires, tous les objets que l'on vénère comme des reliques et qui propagent les formes de l'art oriental.

Et lorsque, dans leur petite église, sur les murs et la voûte, ils reconnaissent les ascètes ou les saints guerriers byzantins, ils sont, comme on ne le sera jamais plus, préparés pour sentir l'émotion de cet art complexe. Sans doute aucune de ces figures ne leur donne une image du milieu où ils vivent; mais ils trouvent dans ces aspects d'un monde lointain tout ce qui leur rend la religion vénérable et sacrée; le symbolisme mystérieux, l'hiératisme étrange qui apporte un peu de l'âme asiatique d'où a surgi la religion nouvelle, et comme un lointain sou-

venir de cette antiquité prestigieuse dont quelques lueurs rayonnent encore par delà les ténèbres de quatre ou cinq siècles de pure barbarie. Sauf parfois telle Vertu armée comme un chevalier, le pied sur un Vice, rien dans ces figures romanes n'appartient en propre au monde occidental. Les hommes d'alors n'en ont pas moins empli leur vue de ces apparitions et attaché à ces formes créées par d'autres leur rude sensibilité.

Pourtant, en face de cet art importé d'Orient, subsiste une autre ima-



Scène de l'Apocalypse. Combat de l'archange Michel contre le Dragon.
(Eglise de Saint-Savin, fin du XI[e] siècle.)
(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

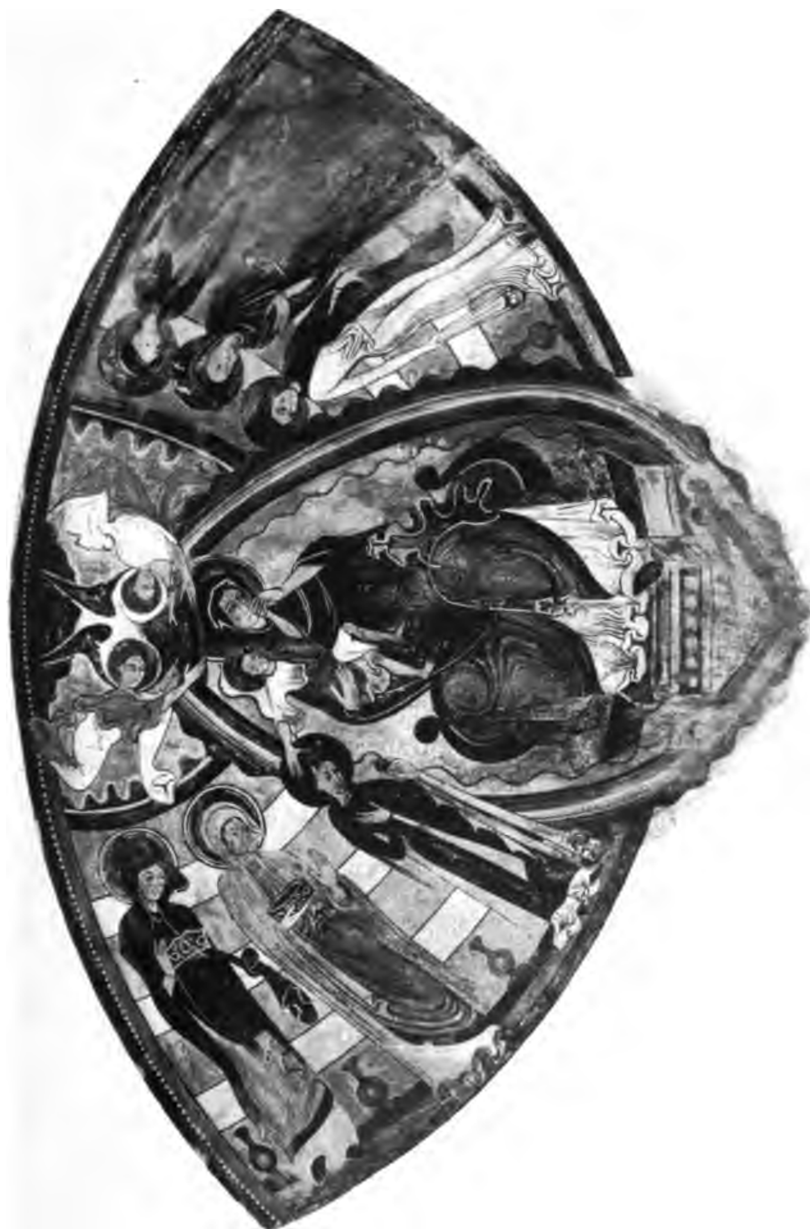
gination, locale ou septentrionale : de cette époque ont survécu quelques fresques d'un style étrange, barbare, indéfinissable et qu'on ne peut ramener à rien de connu. Elles sont les expressions directes d'âmes lointaines et leur caractère enfantin et terrible leur donne un intérêt pathétique. C'est dans la représentation de l'enfer que l'imagination de ces hommes a montré toute son énergie, comme si l'épouvante seule pouvait secouer la gaucherie de ces peintres et mettre dans leur maladresse un furieux emportement. Quelques rustiques églises laissent encore deviner, à demi effacé, un enfer imaginé et peint avec une bizarrerie sauvage. A Saint-Julien de Brioude, par exemple, un Satan monstrueux, gigantesque, dégingandé, zébré de flammes rouges, se débat dans la fournaise, au milieu de faces étranges, aux yeux hagards : figures grimaçantes, épou-

vantables par leur mélange d'animalité et d'expression humaine. Trop souvent, au cours de l'histoire, les peintres qui s'ingénient aux tourments de la Géhenne, n'ont pas assez l'air d'y croire ; ici, la gaucherie même des moyens ne fait que rendre plus terrifiante l'horreur du cauchemar. Aussi des légendes se formaient-elles parmi les hommes devant qui étaient étalées de semblables visions et l'on se racontait comment des peintres étaient devenus fous, pour avoir contemplé de trop près la laideur de Satan.

Le peu qui subsiste de cet art furieux et informe fait revivre le malaise qui obséda l'âme romane ; des apparitions sinistres environnent une misérable humanité et les mortels, comme des oiseaux guettés par des bêtes de proie, tremblent dans cette atmosphère de terreur sous la menace perpétuelle de quelque étreinte abominable. Ce côté monstrueux de l'art roman n'est pas byzantin, ni antique. Surprenante est la hardiesse de cette peinture qui, avec ses pauvres moyens, tenta de donner une apparence concrète à des visions surnaturelles. Les peintres ont une audace ingénue pour prêter formes et couleurs aux visions de l'Apocalypse. Bien que la théologie fantastique du visionnaire oriental soit un défi perpétuel aux conditions plastiques de la peinture et de la sculpture, l'artiste roman crée facilement des monstres conformes à sa zoologie extravagante, et sans doute c'est parce qu'il est moins gêné qu'aidé par la pauvreté de ses moyens et que l'art est encore trop rudimentaire pour qu'on puisse en attendre des images vraisemblables ; mais c'est aussi parce que l'imagination septentrionale, gauloise, germanique ou scandinave, incline naturellement vers les visions étranges et le peintre ou le sculpteur semble parfois se rencontrer avec une description de Jean de Pathmos, alors qu'il ne fait qu'amplifier un griffon de fibule franque.

Toutes ces peintures sont exécutées d'après les principes ordinaires de la fresque et, vers le commencement du XIIe siècle, un moine, Théophile, en décrit les procédés ; ils ne diffèrent pas sensiblement des procédés byzantins et, comme eux, continuent les habitudes de la fresque antique. On y voit seulement combien l'emploi de la couleur est barbare et que le peintre ne songe pas un seul instant à imiter les effets de la nature. Ses moyens se réduisent à quelques teintes plates qu'il relève de hachures blanches dans les clairs et qu'il salit dans les ombres d'une teinte uniforme, le *posch*. La même gaucherie brutale et résolue se retrouve dans la manière de grouper les figures ; il les dispose à plat, en décorateur, afin de bien garnir les compartiments de son architecture.

Nulle perspective, nulle profondeur dans la couleur et le dessin. Ce



Mariage mystique de sainte Catherine (Eglise de Montmorillon).
(D'après Gelis-Didot et Laffillée.)

dessin est toujours d'une incorrection franche, les draperies sont, à la mode byzantine, rayées de lignes dures ; les pieds plongeants ne portent pas sur un sol horizontal ; les corps sont piteux et mesquins ; ce dessin

filamenteux et tortillard échoue à donner une idée, même approximative, d'un torse humain et de sa souplesse ; les membres sont réduits à des filets pâles et le torse est sillonné de spirales parallèles, comme une pâte tordue.

Et pourtant dans cette rigidité, une énergie s'agite ; la vie éclate en des contorsions maladroites et parfois les insuffisances mêmes de cet art ne font que rendre l'émotion plus poignante ; la violence de ces mannequins, sensible même lorsqu'ils sont figés gauchement, éclate ailleurs en des gesticulations désordonnées, des roulements de leurs yeux blancs, des pirouettes vives, des volte-face crispées, les mêmes attitudes qui donnent aussi leur allure dansante aux apôtres sculptés de Vézelay ou de Souillac. Ce style roman, avec la monotomie et les lourdeurs d'un style de décadence, a pourtant une vivacité, qui n'était point dans son modèle byzantin ; et même, avant d'atteindre l'élégante majesté des formes gothiques, cette impétuosité turbulente devra tout d'abord s'apaiser.

Parmi les fresques romanes qui ont survécu, l'ensemble le plus important est incontestablement la décoration de l'église Saint-Savin, près de Poitiers, et plus particulièrement, les trente compositions qui, sur la voûte de la nef, racontent la Genèse : la Création, l'Eden, la Chute, Caïn, Noé, la tour de Babel, Abraham, Joseph, en de grandes fresques pâles où dominent le vert, l'ocre jaune et l'ocre rouge. Sur les teintes plates, les traits des visages et les plis des draperies sont tracés en bistre avec une sûreté de main qui n'est pas commune dans les œuvres de ce temps ; des plis multipliés donnent, malgré la raideur générale des figures, une souplesse collante aux draperies, et aux mouvements beaucoup de vivacité. Ils reproduisent pourtant les cassures sèches que les mosaïstes byzantins avaient fixées pour dessiner les sinus des toges et les articulations du corps humain ; mais ici, il y a de l'animation dans ce schématisme compassé. Bien des détails sont les trouvailles d'un artiste qui sait les combinaisons de lignes que le mouvement et la pesanteur produisent en une draperie.

Les visages sont d'une généralité uniforme et immuable ; mais les silhouettes dessinées sans lourdeur sont mobiles, alertes. De longs corps marchent, courbés en avant, les genoux pliés, les coudes près du corps, les mains agissantes, expressives, jamais inertes. Parfois une jambe croise devant l'autre, geste vif que le peintre réserve le plus souvent à Dieu ou aux anges et qui retrousse le bas de sa robe en un remous de plis en spirale. Les figures assises, Dieu ou roi, le sont de face, comme sur les

tympans sculptés des portails romans, avec les genoux très écartés et les pieds joints. La majesté de Dieu contraste avec l'agitation de l'humanité qu'il mène, et sa taille, toujours dressée, domine les hommes courbés autour de lui. Dans la première peinture, majestueux et solennel, il lance à travers l'espace le soleil et la lune à l'extrémité de ses bras tendus. Ces figures se meuvent dans un milieu abstrait, sans détermination matérielle et le décor est indiqué plutôt que représenté. Sur un fond neutre de couleurs claires, des lignes horizontales courent parfois sur le sol pour en marquer le niveau ; quelques piliers romans, des murs en damier, des toitures en écailles font songer à une ville ; trois palmettes attachées à un tronc font penser à un arbre. Cette langue pittoresque ne contient encore aucune expression qui éveille une image de nature ; le peintre poitevin, auvergnat ou rhénan du XIIe siècle suit de près le texte de la Bible sur un manuscrit illustré de miniatures. Et même, il appauvrit son modèle, car les Byzantins ont mis dans leur répertoire plus de termes qu'il n'en faut aux peintres romans pour dire ce qu'ils ont à dire.

Enfin cette peinture était avant tout une décoration complétant l'architecture. Ces innombrables églises romanes, fortement attachées au sol sur lequel elles pèsent lourdement, montrent aujourd'hui, malgré les fioritures, l'âpreté austère du granit ou du calcaire d'où elles ont été taillées. Elles furent alors recouvertes d'une floraison précieuse et multicolore, parées comme pour un jour de fête ; le portail fut parfois comme un bouquet massif de fleurs des champs ; rinceaux de pierre, fleurons, animaux hiératiques s'enlevaient en relief clair sur un champ rouge qui détachait la finesse des silhouettes. A l'intérieur, sur les murs pleins et sur les cintres massifs couraient des ornements coloriés, des tapisseries simulées et aussi parfois se dressaient de raides et grandes figures, les Apôtres, la Vierge, Jésus dans sa gloire, ou Satan au milieu des damnés. Dans tous ces motifs, il y avait bien des reliques byzantines ; cet art religieux et éblouissant qui venait d'Orient, les peintres romans l'ont recueilli, décalqué, durci, gauchi, et le résultat est une œuvre barbare, mais sérieuse et grande, et dont l'âme n'est pas absente : mannequins dégénérés des figures antiques, qui sont aux formes vivantes de l'art gréco-romain ce que le latin indigent des psaumes est à la poésie de Virgile. Ce même langage, assoupli jadis aux jeux d'esprit des poètes et aux grâces de la rhétorique, s'était appauvri et étriqué dans la société barbare, et les psaumes sont d'un rythme sec, rimés puérilement, farcis de barbarismes ; mais dans ces humbles versiculets il y a

d'âpres supplications et des adorations ferventes. La phrase brève et sans apprêt n'est pas une combinaison de mots pour bercer l'oreille et enchanter l'imagination ; modulée par de rudes gosiers, elle résonne brutalement sous les voûtes romanes, disant la terreur de la géhenne et la soumission devant la toute-puissance de Dieu. Ainsi, dans les arts plastiques l'élégance des toges s'est figée en quelques traits secs et les nobles attitudes des magistrats romains ne se reconnaissent guère dans les contorsions violentes des apôtres romans. Mais, en revanche, ces raides figures ont été créées par des hommes bouleversés ou attendris d'émotions fortes et c'est pour cela qu'elles agitent parfois sur la muraille leurs gauches silhouettes aux couleurs brutales.

TROISIÈME PARTIE

LA PEINTURE GOTHIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE EN ITALIE AU XIVe SIÈCLE. — GIOTTO LES PEINTRES DE SIENNE. — LES GIOTTESQUES[1]

Malgré quelques œuvres où contre l'engourdissement lutte une vigueur maladroite, la peinture religieuse du haut moyen âge, byzantine ou romane, tendait à ne faire de la figure humaine qu'un mannequin inerte ; et de même, en sculpture, la véhémence des apôtres de Souillac ou de Vézelay n'apparaît d'une violence aussi barbare que parce que ces figures s'essaient à gesticuler, avant d'avoir assoupli l'ankylose byzantine. Au cours du XIIIe siècle ce hiératisme, venu d'Orient, s'anime et se vivifie dans l'art occidental ; ce sont les sculpteurs qui les premiers se libèrent au commencement du siècle ; et, de longues années après, les peintres à leur tour mettent sur pied des figures vivantes.

Le byzantinisme avait éliminé la statuaire pour la peinture, l'art du relief pour celui de la couleur, et remplacé le culte des idoles par l'adoration des icônes. Depuis le triomphe du christianisme, il était arrivé à

[1] La période giottesque est l'objet de travaux nombreux surtout en Italie et en Allemagne. On peut citer avec l'*Histoire* de Crowe et de Cavalcaselle, le *Cicerone* de Burkhardt, et les *Commentaires* de Milanesi aux biographies de Vasari. — Venturi. *Storia dell'arte italiana*, tome V, Milan 1907. — Supino, *Il camposanto di Pisa*, Florence 1866. — *Arte pisana*, Florence, 1903.

Thode. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin, 1885. — *Giotto*, Bielefeld, 1897. — Strzygowski. *Cimabue und Rom*.. Vienne, 1888. — Zimmermann. *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, 2 vol. Leipzig. 1899-1900.

Pératé. *La peinture italienne du XIVe siècle* (*Histoire de l'art*, d'André Michel, tome II, 2e partie), Paris, 1907. — Bayet. *Giotto* (Collection des Maîtres de l'Art). Paris.

la peinture ce qui pouvait lui arriver de pire : elle était devenue, pour ainsi dire, l'art unique ; la sculpture grecque, associée trop étroitement au paganisme, disparaissait en même temps que lui. Comme le dogme qu'elle illustrait, cette peinture était exclusivement religieuse et ne montrait que des images habituelles, des figures et des attitudes constantes. Elle perdit la faculté de représenter le mouvement et la vie ; une figure devint une juxtaposition de teintes plates cernées de contours durs. L'artiste alors ne cherche point à imiter le monde réel ; sa peinture n'est plus qu'un ensemble de signes racontant une histoire et décorant un monument ; tout son art consiste à employer les bonnes recettes pour faire des couleurs qui soient belles et solides ; quant au dessin des formes, qui semble nécessiter une invention originale, on l'avait à peu près supprimé par la mécanique de la mosaïque et l'usage du décalque. La décoration murale n'était plus qu'une pratique machinale, pour laquelle il suffisait d'un peu d'habileté manuelle. Ainsi s'explique la prodigieuse production de peintures ; les peintres ne manquaient pas plus que les maçons.

De la sculpture vint la résurrection. Elle ne fut d'abord qu'une décoration presque plate, une broderie plaquée sur les chapiteaux ou les voussures, une peinture saillante. Durant le XIIe siècle, des sculpteurs en Italie, en Bourgogne, en Languedoc, tentèrent de représenter en relief les petits drames des miniatures, ou les grands motifs des fresques et des mosaïques. Or la sculpture ne se décalque pas comme une miniature ou une mosaïque ; et tandis que le peintre peut, de copie en décalque, oublier presque le principe réaliste de son art, le sculpteur qui ne donne pas seulement le signe graphique des figures, mais leur réalité corporelle, ne saurait longtemps oublier qu'il pratique un art d'imitation. Après les bas-reliefs des tympans où les sculpteurs de Moissac ou de Vézelay transposaient en reliefs atténués les images des miniatures, et gravaient dans les draperies des sillons parallèles, pour imiter les petits plis des robes byzantines, à Chartres, des figures sortent de la pierre, s'isolent, tout en restant raides, les bras plaqués au corps, les jambes serrées, les draperies collantes et les yeux à fleur de tête. Mais bien vite, en quelques années, le corps de pierre va s'animer et se mouvoir ; les draperies se détachent pour dessiner des plis souples et naturels ; la tête pivote sur les épaules, le torse sur les hanches ; une des jambes se replie, les bras s'agitent, deux figures se mettent à causer, avec des attitudes vraies ; elles peuvent se mouvoir sans la gesticulation frénétique et désordonnée des mannequins de l'âge

précédent. Les sculpteurs de Moissac et de Chartres, qui ont, les premiers, depuis l'extinction de la civilisation antique, créé des figures animées et belles, sont aussi les initiateurs de la peinture moderne. Ils ont restauré le sens de la vérité et de la vie et réveillé la peinture de son sommeil



Cliché Alinari.

Giotto. — La Nativité; à droite les anges annoncent la nouvelle aux bergers. (Padoue. S. Maria dell'Arena, vers 1303.)

monacal. Les peintres de l'âge gothique, miniaturistes du Nord et fresquistes italiens, continueront sans doute à illustrer la Bible et l'Evangile ; mais, de plus en plus, pour redonner la vie au passé, ils emprunteront les images du monde présent.

Pourtant ce n'est pas aux premières écoles de sculpture, aux écoles d'Ile-de-France ou de Languedoc, qu'il fut donné de susciter de grands

peintres ; la résurrection de la sculpture coïncide dans ces provinces avec l'épanouissement de l'architecture gothique et cette architecture diminue l'importance de la décoration peinte. Cette large voûte en plein cintre sur laquelle les fresquistes de Saint-Savin ont raconté la Genèse, se divise maintenant en compartiments triangulaires, séparés par des arcs en fort relief ; le peintre, le plus souvent, se contente de dorer les nervures et de colorer la voûte en bleu. A la place des vastes surfaces murales du XI[e] et du XII[e] siècle, l'église gothique ouvre de larges baies et le vitrail remplace la fresque. Le rôle du peintre se borne à rehausser par sa polychromie les motifs de l'architecture et les figures que le sculpteur dispose sur les ébrasements et les tympans des portails. En dehors de la miniature et du vitrail, il ne reste plus à la couleur qu'un rôle ornemental, sans figuration. En Italie, au contraire, l'architecture n'a guère accepté du style gothique que son principe, la croisée d'ogive, mais non ses parois évidées et ses verrières immenses ; en général les murs restent pleins, et la décoration, comme dans les vieilles églises romanes et byzantines, appartient presque exclusivement au peintre. Aussi la peinture murale ne fut-elle pas, en Italie, éliminée par l'architecture nouvelle.

Alors se produit entre la peinture septentrionale et celle d'Italie une séparation qui va pour longtemps couper en deux l'art de l'Europe occidentale. D'un côté, dans le Nord gothique, c'est surtout par l'illustration du livre, la miniature, que la peinture va continuer à vivre ; en Italie, au contraire, c'est la grande décoration murale, la fresque, qui imposera son style particulier à l'art du peintre. Ces conditions toutes matérielles ne sont certainement pas pour peu dans l'extraordinaire dissemblance entre le réalisme d'un Van Eyck et celui d'un Masaccio ; on doit noter bien souvent que la manière de voir a été déterminée par la manière de peindre.

Tous ces décorateurs que l'on pourrait appeler « romans » étaient mosaïstes autant que peintres ; lorsque la fresque remplace la mosaïque, ce n'est pas seulement une transformation technique, sans raison profonde ; une nouvelle manière de sentir allait prévaloir. Sans doute, le procédé n'était pas nouveau ; mais s'il avait survécu, depuis le monde antique, durant le haut moyen âge, ce n'était guère que comme un pis aller, pour remplacer la mosaïque trop dispendieuse. Quand, à la fin du XIII[e] siècle, les décorateurs préférèrent conduire une couleur liquide au bout de leur pinceau, plutôt qu'assortir et juxtaposer des petits cubes en verre, ils

abandonnaient une décoration fastueuse et impérissable pour une peinture plus pâle et plus fragile. Mais cette peinture était un moyen souple, rapide, merveilleusement docile à toutes les impulsions de la sensibilité. Tandis que le mosaïste est absorbé par un minutieux et lent ajustage, dans la main du fresquiste, s'il sait son métier, le pinceau suit la conception ; à l'impersonnalité mécanique de la mosaïque l'artiste préfère ce langage de la peinture, ce jeu des lignes et des couleurs, plus difficile, mais qu'il peut assouplir et rendre sensible aux intentions les plus délicates de la pensée.

Un peintre du XIVe siècle, Cennino Cennini[1], nous a initiés aux procédés de son école. Son *Manuel* traite de toutes les parties de l'art, depuis les qualités morales jusqu'aux différentes façons de composer les couleurs, de colorier les chairs et les draperies, d'entretenir les tableaux et de mouler les figures d'après nature. C'est l'éducation du fresquiste qu'il nous faut retenir. Celui-ci d'abord doit être un bon dessinateur. Sur des panneaux de bois blanchis avec de l'os broyé, il dessine à la pointe d'argent, légèrement d'abord, puis avec plus d'accent pour marquer les ombres ; sur parchemin, il peut fixer son dessin, indiquer les ombres avec de l'encre étendue d'eau ; sur papier ou parchemin teinté — le plus souvent en vert — il peut rehausser les reliefs avec du blanc. Il doit savoir fabriquer lui-même ses couleurs, les noirs avec des charbons divers, les rouges avec des teintes naturelles, de même pour l'ocre, le jaune clair, l'orpin, la terre verte ; le blanc de Saint-Jean se fait avec de la chaux ; l'azur d'Allemagne est minéral ; comme il est fort cher, on peut le contrefaire avec de l'indigo ; le bleu d'outremer donne aussi une grande valeur matérielle aux peintures. L'artiste doit connaître cette minutieuse chimie qui permet d'extraire la couleur de la matière première. Toutes ces couleurs s'emploieront délayées dans l'eau. Les pinceaux sont de deux sortes, comme aujourd'hui : en poil d'écureuil, ils sont doux et fins ; en soie de cochon, ce sont des brosses carrées ou pointues, mais plus fermes.

Fort de sa science et muni de ses outils, voici notre peintre devant le mur à décorer : « Travailler sur mur est le travail le plus doux, le plus délicieux qui soit. » Le fresquiste devra étendre deux couches de mortier ; la première, composée de chaux et de sable, est rugueuse ; il en couvre le mur entier à la truelle et, sur ce premier mortier, il bâtit sa composition. Le fil à plomb lui donne la verticale ; avec le compas, il trouve

[1] Cennino Cennini. *Il libro dell'Arte o trattato della pittura*, éd. Milanesi. Florence, 1859.

la perpendiculaire qui lui permet ensuite de tracer les lignes horizontales ; le compas — un grand roseau brisé — sert encore à donner aux figures les dimensions voulues ; elles sont dessinées au charbon et fixées avec un ocre rouge. Alors commence le travail définitif. Sur ce mortier granuleux, le peintre étend une couche de chaux plus fine et couvre seulement la surface qu'il peut peindre en un jour. Le travail, dans son développement, reste dirigé par le plan sous-jacent qu'il recouvre peu à peu. Il ne faut pas préparer plus qu'on ne peut peindre, sinon l'enduit sécherait avant d'être coloré, et la couleur ne pourrait plus le pénétrer [1].

Pour peindre les figures, draperies et visages, Cennini donne des prescriptions détaillées. L'artiste prépare dans trois godets trois teintes différentes d'une même couleur, en la mélangeant avec du blanc. Une seule teinte, plus pâle dans les clairs, plus intense dans les ombres, suffit, le plus souvent, pour modeler une draperie. Les visages exigent une pratique un peu plus complexe : une terre verte (*verdaccio*) sert à ébaucher, c'est-à-dire à modeler légèrement ; du rose — *cinabrese* mêlé de blanc — est placé sur les lèvres et les pommettes ; puis le peintre prépare trois teintes de chair ; l'une claire pour les reliefs, une teinte moyenne, une plus foncée qui fait la liaison avec le *verdaccio* de l'ébauche. Enfin des hachures blanches, noires, rouges, précisent les traits sombres et les lumières du visage. Pour les visages de vieillard, le *verdaccio* paraît davantage ; la teinte de chair domine pour les figures plus jeunes. D'ailleurs Cennini, qui ne nous parle que des procédés de l'école giottesque, donne à entendre qu'ils étaient assez variables. Chez Giotto — qui pourtant peint sans effets très subtils — les chairs ont parfois une certaine fraîcheur, et comme une pâleur rosée dans les ombres.

Toutes les couleurs ne peuvent servir à fresque ; il en est dont s'imprègne mal le plâtre encore humide. Il faut les mélanger avec une colle et peindre *a tempera* sur le mur sec ; ainsi pour le bleu d'Allemagne. N'est-ce pas la raison pour laquelle les manteaux bleus ont si souvent, dans les fresques du XIV[e] siècle, perdu leur couleur ? Dans celles de Padoue le bleu des draperies s'est en général détaché par plaques. Cennini connaissait les inconvénients de la détrempe appliquée sur le mur : « Si tu mettais trop de *tempera*, la couleur crèverait et se détacherait du

[1] Plus tard, on dessine en gravant avec une pointe dure le dessin sur l'enduit inférieur. Ces traits sont visibles en de nombreuses fresques ; peut-être ce procédé a-t-il paru plus commode, parce que le dessin en creux reste visible sous la seconde couche de mortier. Et lorsque le dessin sera devenu plus savant, ne pouvant plus improviser directement, le peintre d'abord fera un « carton » très poussé, pour le copier sur la muraille.

mur. Sois prudent et expérimenté. » Enfin, on peut aussi peindre à l'huile, « à la façon des Allemands », mais il faut préparer un dessous à



Cliché Anderson.

Giotto. — Mariage mystique de saint François et de la pauvreté; au premier plan des enfants insultent la pauvreté : à gauche, un jeune homme donne son manteau; à droite des personnages s'éloignent (Assise, Eglise Saint-François. entre 1306 et 1310).

la colle, et ne pas travailler sur le plâtre même. Quoi qu'il en soit, il convient d'employer toujours des couleurs de bonne qualité : « Quand bien même tu n'en serais pas payé, Dieu et Notre Dame te le rendront en joie de l'âme et santé du corps. » C'est un gros péché de repré-

représenter la Vierge avec des substances inférieures ; la piété est encore à cette époque la première vertu du peintre.

Chez les derniers représentants de la « manière grecque » qui, au XIIIe siècle, peignaient en Italie, rien n'existe plus de ce qui fait pour nous le charme et la force expressive de la peinture. Un visage, pour eux, est un assemblage incohérent de lignes brutales, avec de gros yeux inertes ; une draperie, un incompréhensible enchevêtrement de plis entortillés ou zigzagants ; une figure qui bouge a la bizarrerie d'un mannequin cassé ; une foule, c'est, sur deux ou trois personnages de premier plan, des têtes entassées qui semblent dessiner des écailles de poisson, et les édifices sont au pied des figures comme de petits meubles, des tables ou des tabourets. Les fidèles lisaient aisément ces signes combinés pour raconter une histoire, toujours la même, non pour servir de langage entre un artiste et son public et personne ne songeait à chercher dans ces illustrations une ressemblance avec la réalité. Quel peintre sentit le premier le désir obscur d'animer ces images ? Il n'est guère possible actuellement d'accorder à un artiste ou à une école le bénéfice de cette innovation prodigieuse. C'est dans la seconde moitié du XIIIe siècle que les fabricants de crucifix ou de madones, au lieu d'icônes hiératiques, songèrent à peindre un homme ou une femme. Dans la première moitié du siècle, Giunta de Pise peignait encore un Christ difforme et d'une laideur repoussante, Guido, à Sienne, asseyait sur un trône byzantin une grande madone à qui les restaurations postérieures n'ont pas pu donner le charme ni la vie. Des mosaïstes devenus peintres, Pietro Cavallini, à Rome, et Cimabué, à Florence, sont sans doute les premiers qui aient mis un peu d'âme dans la psalmodie monotone et barbare de la peinture romane.

Cavallini a peint à Sainte-Cécile du Transtévère, un Jugement dernier dont la partie supérieure, Jésus entre ses apôtres, est visible aujourd'hui encore ; les figures sont lourdes de forme et de couleur et pourtant l'artiste s'est essayé à modeler un peu en peintre la marquetterie brutale du dessin grec, et à rétablir cette continuité de la ligne et des surfaces, brisée par la mosaïque ; il était mosaïste pourtant, et on lui attribue la décoration du chœur de Sainte-Marie du Transtévère : compositions nettes et sèches, où l'on voit, parmi des rudiments d'architectures et de paysages, des figures longues et contournées, marcher sur la pointe des pieds. Cimabué de même a peint avec de petits cubes de verre : c'est lui qui a, sans doute, décoré en mosaïque l'abside de la cathédrale de Pise, et aussi, peut-être, la coupole du baptistère de Florence. Mais de telles œuvres



Cliché Alinari.

Giotto. — La mort de saint François (Florence, église Sainte-Croix, ontre 1316 et 1336).

laissent mal transparaître l'effort du réalisme, et c'est dans les peintures de la fin du XIII[e] siècle seulement que l'on peut le trouver.

Cavallini et Cimabué, probablement, ont travaillé l'un et l'autre, ainsi que leurs élèves, dans l'église de Saint-François à Assise ; dans cette double basilique construite sur les restes du saint, sur les voûtes basses et les parois obscures de l'église inférieure, comme dans la nef supérieure claire et svelte, les peintres italiens de la fin du XIII[e] siècle et du commencement du siècle suivant sont venus développer des fresques innombrables ; et il était naturel que ces artistes qui créaient une langue nouvelle pour la religion en fissent hommage d'abord à celui qui avait, quelques années auparavant, recommencé l'Évangile. Il est peu de monuments au monde qui tiennent une place aussi grande dans l'histoire de l'humanité ; de ce temps et de ce lieu date une ère nouvelle de la peinture ; un moyen d'expression se retrouve, que l'on avait laissé se perdre ; le peuple auquel il fut donné de refaire cette découverte en restera, pendant des siècles, doué, mieux que nul autre, pour parler et pour sentir le langage de la beauté.

Un demi-siècle de peinture est enfermé dans cette illustre basilique ; la vie de saint François se mêle à celle de Jésus, et ce cycle nouveau oblige les peintres à consulter parfois le monde réel, au milieu duquel ils doivent placer l'existence d'un homme que beaucoup peuvent encore se rappeler. Pourtant, dans les fresques les plus anciennes, mutilées et décolorées, on peut deviner que saint François était né trop tôt pour ne pas subir d'abord le dessin noueux et tortillard et la couleur terreuse du style romano-byzantin. Mais, au commencement du XIV[e] siècle, sur les parois lumineuses de l'église supérieure, Giotto [1] et ses élèves ont, au saint ascétique, émacié comme un moine d'Orient, substitué une figure vivante, remuante, active, et fait un récit émouvant et animé de ce nouvel Évangile où le christianisme venait de retrouver la fraîcheur et la jeunesse. Dans cette succession de miracles, les pèlerins d'Assise pouvaient admirer le mélange d'humanité et de divin, la douceur simple et la toute-puissance de celui que les peintres avaient si souvent montré chassant le démon, ressuscitant le fils de la veuve, ou prêchant la tendresse. Il n'y manque même pas l'apothéose après la mort ; dans l'église inférieure, sur la voûte qui

[1] Ambrogio di Bondone, dit Giotto, est né auprès de Florence, à Vespignano vers 1266. Il peignait à Rome en 1298-1300, et était à Padoue vers 1305-1306. — C'est entre ces deux séjours qu'il faudrait sans doute placer les décorations de l'église supérieure d'Assise. Les fresques de l'église inférieure seraient au contraire postérieures à celles de Padoue. Enfin ses dernières œuvres seraient les fresques de Florence (Bargello, Santa Croce). Cette chronologie est d'ailleurs hypothétique, surtout en ce qui concerne l'œuvre d'Assise. Giotto est mort en 1337.

couvre la tombe du saint, dans les quatre compartiments de la croisée d'ogive, on voit un saint François triomphant, saint François et ses trois épouses spirituelles, la Pauvreté, l'Obéissance et la Chasteté ; il continue, dans sa gloire, à prêcher les vertus de son ordre, comme le Christ, apparaissant sur les tympans des cathédrales au milieu de l'ange, de l'aigle, du taureau et du lion, atteste la vérité des Évangiles. Mais ce n'est pas à enrichir l'iconographie chrétienne que s'est limité le rôle de Giotto ; il a transformé l'art chrétien dans son esprit et dans sa forme.

Les figures de S. Maria dell'Arena (Padoue) révèlent un style tout nouveau ; est-il une création absolue ? Sans doute le peintre a été fortement inspiré par les sculpteurs. Il y a plus d'une ressemblance entre les figures sculptées par Jean de Pise et celles peintes par Giotto ou son école ; elles sont de même race ; corps robustes et trapus, vêtus de robes aux plis larges et simples ; visages sévères, traits forts, yeux bridés, nez droit, lèvres fermes, menton lourd. Chez les Siennois, les formes sont frêles et défaillantes, les membres dispersés s'enveloppent d'étoffes sinueuses. Au contraire, les figures de Giotto sont ramassées sur elles-mêmes ; sous la draperie on devine un tronc robuste et c'est, pour le peintre de l'Arena, un souci constant de bien faire tourner les vêtements autour des corps, de manière à les détacher du fond bleu, comme des masses pleines. Mais, des sculpteurs de son temps, Giotto n'a pas conservé la composition compacte, ces amoncellements de têtes et de membres que Nicolas et Jean de Pise avaient imités des sarcophages romains. Même dans les scènes de grande agitation, Giotto laisse des vides autour des têtes ; chaque individu garde la liberté de ses mouvements et une attitude personnelle ; la foule ne se représente plus par une dizaine de visages surmontant deux ou trois corps ; au moins dans les meilleures compositions, chacune des figures a été conçue en elle-même ; elle a reçu la vie, une âme qui s'émeut, un corps qui s'agite.

Pourtant il n'y a point chez Giotto un réaliste, au sens moderne du mot ; cette peinture si nettement dégagée des formules byzantines n'est point encore un art d'observation. Le peintre accepte toutes les conventions qui lui semblent utiles pour rendre une idée claire ; il évide les architectures, supprime les pans de mur pour montrer l'intérieur des édifices ; il enferme ses personnages en des chambrettes où ils sont comme des pantins en boîte ; il omet tous les accessoires inutiles au drame qu'il met en scène ; si les figures ne sont pas complètement isolées sur le fond bleu, c'est qu'il faut un sol pour rappeler qu'elles marchent, quelques maisons où

quelques arbres pour indiquer la ville ou la campagne. Mais ce sont signes des choses, non leurs images ; le peintre les a trouvés dans sa pensée plutôt qu'empruntés à sa vision. Ces maisons florentines, palais à loggia, ambons portés par des piliers, sont d'un constructeur qui sait emboîter les blocs de marbre et les charpentes de bois et, bien qu'ils soient peu adaptés aux figures, ces édifices sont en eux-mêmes de très bons dessins d'architecte. Au contraire, quand, pour désigner la grand'place d'Assise, il veut rappeler la façade du temple corinthien qui s'y trouve encore, tout naturellement il imagine un édifice gothique, le fronton devient un gâble avec une rose, l'entablement une frise de mosaïque, et les colonnes de minces piliers, comme ceux qui portent un baldaquin d'Arnolfo di Cambio. Giotto peint non point strictement ce qu'il voit, mais ce qu'il conçoit; l'exactitude, l'observation ne sont pas chez lui les caractères dominants; cet art touche moins au monde des sens qu'au monde de la pensée; sa puissance réside tout entière dans sa force intellectuelle et c'est seulement chez les élèves de Giotto que la raison sera moins impérieuse et l'artiste plus docile à ses sensations.

C'est à Padoue, dans l'église de Santa Maria dell'Arena, que Giotto a exécuté son œuvre la plus profonde et la plus émouvante. Une fois de plus, la vie de la Vierge et de Jésus se développe suivant le rite constant. Mais comme ces vieux récits sont rajeunis par cet art neuf! Sous la croûte byzantine et monacale, Giotto a retrouvé la fraîcheur de l'idylle évangélique et le pathétique humain de la passion. Ces livres prodigieux, dont il n'est pas un mot qui n'ait été médité et commenté par les peintres et les théologiens, on croit les lire pour la première fois. Dans les gestes séculaires, Giotto a réveillé la vie éteinte, et les mannequins traditionnels s'émeuvent soudain. On voit se dessiner sur le mur d'admirables attitudes, depuis la douceur pastorale du début jusqu'à la fin tragique du Calvaire ; d'abord la tristesse de Joachim, au milieu des bergers et des troupeaux, un vieillard marche sans voir, plongé dans sa mélancolie ; la rencontre à la porte d'or, deux vieilles têtes qui se rapprochent pour se confier l'heureux secret ; l'Annonciation, la Vierge à genoux, les yeux baissés, la tête haute sous l'averse de lumière, les mains croisées sur sa poitrine pour en contenir les battements ; le Mariage de la Vierge, un gracieux cortège au rythme lent d'une marche nuptiale ; la Visitation, deux regards qui se cherchent pour échanger une interrogation et une réponse muettes ; la Nativité, un pauvre corps blessé, couché sur la pierre, qui ne peut tendre vers la crèche que la caresse des deux mains. Et maintenant la vie de Jésus, la



Cliché Alinari.

Duccio. — Vierge de Majesté; la *Maesta;* anges, apôtres et saints; à gauche, saint Jean l'Evangéliste, saint Paul et sainte Catherine; à droite, saint Jean-Baptiste, saint Pierre et sainte Agnès: au premier plan, agenouillés, les quatre évêques, patrons de Sienne, Savinus, Ansanus, Crescentius et Victor (Sienne. Musée du Dôme, 1308-1310).

Résurrection de Lazare, deux femmes qui implorent à genoux, le geste qui ressuscite et toutes les attitudes de la surprise devant cette momie qui déjà remue dans ses liens ; puis la catastrophe, le baiser de Judas, face contre face la méchanceté sournoise et la mansuétude attristée ; la dérision, la mort, les lamentations sur le cadavre, la mère penchée sur le visage inerte et tout autour, tendus vers ce funèbre tête-à-tête, des mouvements de désespoir et de compassion ; enfin après la violence et le tumulte du Calvaire, l'apaisement et la douceur étrange de la Résurrection : la Madeleine auprès du tombeau vide, et ses deux mains implorant l'apparition qui fuit. Rien dans chacune de ces attitudes qui ne soit immédiatement intelligible et profondément émouvant ; la simplicité des compositions dénudées de tout agrément accessoire reproduit celle du récit évangélique ; pour avoir fortement pensé les épisodes de cette épopée naïve et tragique, le peintre, malgré les insuffisances d'un art encore bien jeune, a condensé dans quelques gestes l'expression morale conciliable avec les moyens de la peinture. Ceux qui ne s'en tiendront pas à cette psychologie générale n'éviteront pas toujours la subtilité et la froideur.

Enfin, charme suprême, cette peinture malgré sa puissance émouvante et sa profondeur morale, semble pourtant n'être que le complément décoratif d'un édifice harmonieux. Cette douce coloration pénétrée de lumière blonde donne une gaîté fine et un aspect de jeunesse aux nefs d'Assise et de Padoue ; même dans l'église inférieure d'Assise, les voûtes, à travers l'ombre plus mystérieuse, sont tout illuminées d'azur, de rose et d'or. Et d'ailleurs ces églises, comme les chapelles de Sainte-Croix à Florence, ne paraissent-elles pas faites pour s'offrir au peintre? Le regard ne va point ici, comme dans les cathédrales du Nord, se perdre à travers l'espace et les forêts de pierre ; l'architecte de l'Arena n'a construit sa petite nef, si bien adaptée à notre faculté visuelle, que pour être l'écrin de la peinture giottesque ; c'est pour les images que le livre a été fait. D'autres viendront, dont le dessin sera plus nerveux, plus précis que celui de Giotto ; mais sauront-ils comme lui rythmer des gestes passionnés, et ne devront-ils pas péniblement rechercher la noble nudité de son dessin? D'autres useront de couleurs plus exactes ou plus riches, mais ce ne sera point sans perdre cette tendresse, cette limpidité virginale où rayonne encore l'allégresse franciscaine, comme dans les mosaïques reste cristallisée l'image du christianisme byzantin.

Entre cette peinture et l'art précédent, il y a cette prodigieuse différence qu'ici tout est intentionnel, indique une réflexion, une volonté, alors

que la peinture médiévale est, en général, d'une grande indigence intellectuelle. La révolution giottesque a consisté à repenser des thèmes que la routine avait vidés de sens et d'émotion ; Giotto eut l'intelligence assez



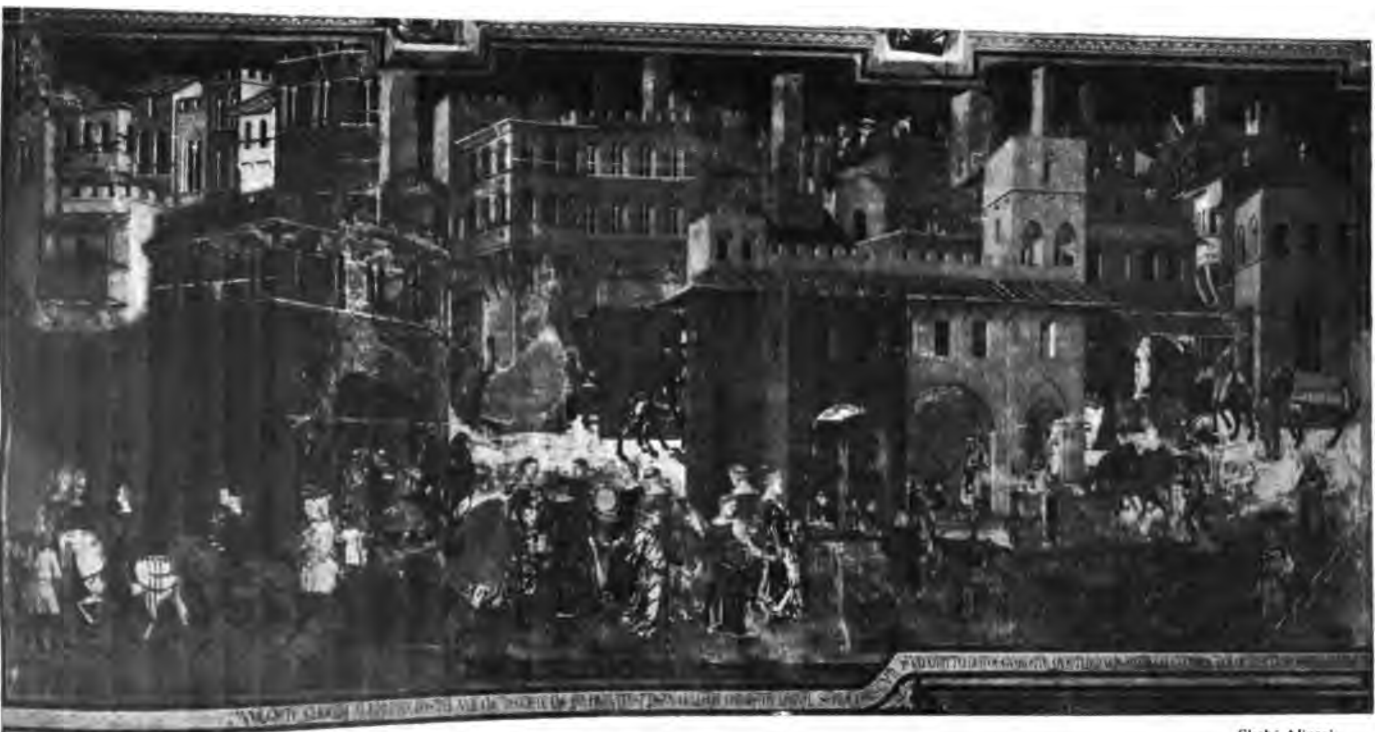
Cliché Alinari.

Simone di Martino et Lippo Memmi. — L'Annonciation ; saint Ansano et sainte Juliette. (Florence, Musée des Offices, 1333.)

puissante pour dominer son art, en ramasser les éléments, relier les lignes, les gestes, faire des ensembles harmonieux ; il est tout entier dans son génie de la composition. On peut mieux observer, mieux dessiner ou mieux peindre ; peut-on associer plus fortement, plus intimement plusieurs figures à une action commune ? Ses figures, isolément, vivent peu ; réunies, elles prennent une animation vraiment prodigieuse. Quelques-

unes des fresques de Giotto, la *Pieta* de Padoue, la *Mort de saint François* à Sainte-Croix de Florence, se sont imposées à l'imagination, et ceux qui ont repris ces motifs n'ont pu les concevoir autrement. Il faut attendre jusqu'à Léonard de Vinci, pour rencontrer une aussi puissante intervention de l'intelligence et un rénovateur aussi conscient, jusqu'au peintre des Chambres et des Loges du Vatican pour trouver un créateur d'humanité aussi fécond.

Giotto transforme la manière de penser et de peindre. Mais le style byzantin n'a pas disparu tout d'un coup ; il s'est prolongé tard pendant le XIV[e] siècle ; animée d'une vie nouvelle, la fleur qui semblait flétrie a retrouvé pour un temps sa fraîcheur et son parfum. Ce miracle, miracle de la piété plus encore que de l'art, s'est accompli à Sienne, et c'est Duccio di Buoninsegna, le peintre d'une *Madone de majesté*, qui en est l'auteur. Le 9 juin 1311, en l'honneur de son tableau, les affaires furent arrêtées, les édifices fermés, ainsi que les boutiques ; « l'évêque ordonna une grande et dévote compagnie de prêtres et de frères, avec une solennelle procession accompagnée de neuf seigneurs et de tous les officiers de la commune et de tout le peuple, et successivement tous les plus dignes étaient après le dit tableau, avec des cierges allumés en main ; et puis étaient derrière les femmes et les enfants avec grande dévotion et accompagnaient le dit tableau jusqu'au Dôme, faisant les processions autour du Campo, sonnant la cloche à toute volée, par dévotion de si noble tableau comme est celui-là. Lequel tableau fit Duccio di Nicolo peintre... et tout le jour on se tint en oraison avec grandes aumônes, lesquelles se firent à de pauvres gens, priant Dieu et sa mère, laquelle est notre avocate, de nous défendre par son infinie miséricorde de toute adversité et de tout mal, et de nous garder des mains des traîtres et ennemis de Sienne. » C'est bien, en effet, la piété et la tendresse qui ont ressuscité les figures de la dévotion traditionnelle ; les Siennois aimaient trop leur madone pour ne pas trouver bien maussades les vieilles images byzantines. Si l'on compare la Vierge peinte par Guido et celle de Duccio, rien n'est changé dans l'attitude du corps et la disposition générale. Mais, s'il n'y a point eu effort d'invention et si l'aspect d'ensemble reste le même, on voit dans le détail que les formes desséchées se sont amollies de chaleur et de vie ; le pinceau s'est fait caressant pour arrondir les plis tranchants, assouplir les tissus cassés. Mais le visage surtout a dépouillé sa morne hébétude ; au lieu du regard inerte de la « Vierge aux gros



Cliché Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. — Les effets du bon gouvernement. Vue de Sienne (Palais public de Sienne, vers 1340).

yeux », les paupières se rapprochent et l'œil semble sourire. On comprend combien les Siennois furent émerveillés devant leur Madone qui répondait à leur dévotion par une expression plus douce ; aussi les peintres refirent-ils à satiété cette image de divine tendresse.

Sur l'autre face du panneau où la Vierge se tient majestueuse au milieu de sa cour céleste, Duccio avait aussi détaillé la vie du Christ en un grand nombre d'épisodes où se retrouvent la composition et les personnages byzantins, comme chez les miniaturistes du Mont Cassin. Ici se montre plus clairement encore le rôle des Siennois dans l'art ; ce ne fut pas un rôle de créateurs; ils répétaient, sans en changer un mot, les vieux textes ; mais ils prononçaient avec l'émotion de l'improvisateur les patenôtres rituelles. Aussi se sont-ils appliqués surtout à peindre des madones; la variété dramatique de Giotto n'a point tenté leur lyrisme dévot ; leur vraie peinture appartient au culte de la Vierge. L'Académie de Sienne montre un grand nombre de ces momies byzantines qu'ils aimaient à ranimer sous la tiédeur de leur piété. Ils en peignaient encore au milieu du xve siècle : elles ont la tête penchée, la bouche toute menue, les yeux à peine ouverts; seul, le long nez hérité de l'art grec a quelque importance dans le visage trop vaste pour des organes trop menus. Cette beauté grecque, vieillie au cours des siècles, prend, avant de disparaître, le charme triste d'un être exténué jusqu'à sembler immatériel. La frêle madone siennoise sert de transition entre la Syrienne olivâtre et maussade des Byzantins et la vierge blonde d'Ombrie et de Florence, entre la grave matrone enveloppée dans son manteau et l'enfant ingénue qui étale au grand jour sa jeunesse rayonnante.

C'est Simone di Martino qui a donné à la Vierge Siennoise sa beauté suprême. Avec Giotto, il semble avoir partagé la gloire d'être le plus grand peintre de son temps. Mais sa manière, qui est siennoise, c'est-à-dire dévote et précieuse, contraste avec le style plus robuste du florentin. Comme Duccio, son maître, il a élevé un monument à la madone ; en peignant, lui aussi, une *Maesta* qui trône dans la grande salle du Palais municipal à Sienne, il a présente à l'esprit la composition que Duccio avait placée sur l'autel de la cathédrale. Mais, bien que quatre ou cinq années seulement séparent les deux œuvres, la seconde paraît beaucoup plus moderne; la transformation du style s'est achevée en ces quelques années. Le massif siège de marbre est remplacé par un siège gothique que surmontent des flèches élancées et des gâbles ajourés ; les gentillesses de l'architecture ogivale entrent pour toujours dans l'ornementation de la peinture

siennoise. Les figures ne sont plus appliquées sur un fond d'or irréel; un immense dais aux armes de la ville, celui qui sert pour les jours de procession, est tenu au-dessus de la Vierge et nous invite à penser que les personnages sont en plein air; l'impression serait plus nette encore si la fresque n'avait perdu l'azur lumineux de son ciel. Mais surtout la madone est plus mondaine; le pan de manteau qui, dans l'œuvre de Duccio, couvre la tête de la Vierge et lui conserve un peu de tristesse monacale, chez la *Maesta* de Simone se relève pour montrer les boucles blondes de la chevelure et le dessin flexible de la nuque; un diadème s'ajoute, comme en ces gracieuses figurines que les gothiques du Nord taillaient dans l'ivoire. Enfin partout, dans les gestes des corps, dans les plis des robes comme dans les groupes de figures, il y a plus de naturel et d'aisance: et parmi cette foule respectueuse de saints et de saintes, s'il est encore de rudes faces d'ascètes byzantins, Simone a placé de jolis et tendres visages d'anges et de jeunes filles. Pour la première fois sont unies la séduction de la beauté et l'expression de piété, et rien n'est rare dans l'art comme une telle union.

Dans une petite chapelle de l'église Saint-François, à Assise, Simone, de même, a peint des saintes adorables autant pour la candeur de leur âme que pour le charme de leur visage; et après les œuvres plus rudes de Giotto et de son école, on est tout surpris et charmé devant ces jeunes filles qui, dans leurs niches gothiques, se présentent avec des attitudes si coquettes, des robes si élégantes, des jeux de couleurs si harmonieux qu'elles semblent bien moins les créatures d'un art primitif, naïf dans ses moyens, maladroit dans ses audaces, que celles d'une école décadente, sûre de ses effets et raffinée déjà jusqu'à la subtilité. Ne ressent-on pas la même impression devant l'*Annonciation* du musée des Offices? La scène est inoubliable, car Simone a donné à la fragilité de la Madone Siennoise une tristesse émouvante. L'ange aux grandes ailes battantes s'est agenouillé gracieusement pour saluer Marie, mère de Dieu; mais la madone se détourne, et son corps, avec des gestes sinueux, semble plier à l'annonce de la redoutable mission, comme un roseau sous la rafale; les épaules se serrent, blotties sous le manteau, en un geste instinctif de défense, et la tête se penche, toute dolente, avec une moue plaintive.

Pourtant Simone n'a pas exprimé seulement la tendresse siennoise. Cette petite ville a de tout temps enfermé de rudes hommes de guerre; si la cathédrale inachevée rappelle l'impossible tentative d'un élan de foi

prodigieux, les façades défiantes et les hautes tours montrent le souci de se défendre et l'orgueil de dominer. Dans le palais public, la grave et tendre *Maesta* et le Bambino bénisseur ont contemplé plus d'une altercation sanglante ; en cette même salle, Simone n'a pas seulement peint les anges agenouillés qui lèvent vers la Vierge des coupes débordantes de roses ; au mur opposé, il a représenté un condottière en campagne. Guido Riccio da Fogliano, sur son cheval enjuponné, emplit presque à lui seul un bref paysage ; de la forteresse crénelée d'où il vient, à la ville forte contre laquelle il marche, il ne rencontre que des palissades surmontées de lances, et cette chevauchée rapide, parmi des forteresses borgnes, dans un pays plein d'invisibles soldats, fait songer à la brutalité d'un mauvais coup.

Mais un autre peintre a eu l'occasion de donner comme un portrait de la vie siennoise. A la faveur d'une allégorie, Ambrogio Lorenzetti, dans une salle voisine du même palais communal, pour montrer d'une manière sensible les conséquences du bon gouvernement, a tout simplement représenté l'activité et la joie de la ville et de la campagne. Sienne est facile à reconnaître. Enserrés dans leur étroite enceinte, des palais s'entassent; ces édifices cubiques, percés de fenêtres gothiques, couverts de corniches élégantes ou dentelés de créneaux, poussent d'un jet leurs tours vers le ciel, tandis qu'en un coin, le campanile de la cathédrale se dresse, marqueté de marbre blanc et noir. Au pied de ces rudes architectures aux pierres raboteuses, qui semblent ici de minutieux joujoux, la rue est encombrée par l'affairement paisible et les réjouissances d'un peuple en sécurité ; des jeunes filles déroulent une gracieuse farandole; des marchands poussent leur roussin, des chalands marchandent aux échoppes; une noble dame, suivie de serviteurs, chevauche fièrement sa haquenée blanche. Passez les portes à la suite de ces jeunes cavaliers qui vont à la chasse, faucon au poing. Du pied des remparts, on voit, aussi loin que le regard peut aller, le sol onduler : coteaux rayés de sillons comme les plates-bandes d'un jardin ; villas, monastères, grêles végétations d'un sol crayeux et brûlé. A l'abri de la citadelle, l'énergie de la terre et le travail humain font naturellement fleurir le bonheur ; sur la route. les paysans viennent à la ville vendre leur bétail et leurs légumes, les ânes, arrivés le dos chargé, retournent à la ferme du même pas menu et indifférent. Dans les champs, tous travaillent ; on soigne la vigne, on moissonne, on bat le blé, et d'autres déjà labourent et sèment.

Dès lors les peintres de Sienne se divisent en deux groupes; les uns qui

restent dans la petite cité, occupés à toujours affiner le type de la Vierge et des anges; nous les retrouverons en plein xv[e] siècle absorbés dans leur mysticisme au point de ne pas voir que le monde s'est transformé. Les autres descendent dans la plaine d'Ombrie et de Toscane, pour se joindre aux peintres issus de Giotto qui vont décorer des églises et des monastères gothiques ou renouveler les décorations romanes démodées maintenant; aux « Giottesques » ils enseignent à dessiner des robes avec des plis élégants et sinueux et l'art difficile de peindre un joli visage féminin. Alors Siennois et « Giottesques » se mêlent et il n'est pas toujours facile de les distinguer.

Giotto avait autour de lui une équipe d'élèves; après lui, il laissa de nombreux continuateurs qui, jusqu'au début du xv[e] siècle, décoreront les églises et les monastères d'après les principes nouveaux[1]. L'idée que nous nous faisons de l'artiste — un homme qui exprime d'une manière originale sa sensibilité propre — est une idée qui date du xv[e] siècle seulement. Giotto, qui a transformé prodigieusement la peinture, n'a pas changé la conception de l'art; après, comme avant lui, le peintre est un ouvrier qui transmet telles qu'il les a reçues des images habituelles, et non un inventeur d'images. Seulement, le métier est devenu assez complexe pour que l'on puisse distinguer une bonne et une mauvaise manière : « Choisis donc toujours le meilleur maître, dit Cennino Cennini, et celui qui a le plus de réputation; et, t'y attachant jour par jour, il serait contre nature que tu n'acquières pas quelque chose de sa manière et de ses allures. » Pourtant, bien que les élèves de Giotto et les élèves de ses élèves aient subi l'ascendant irrésistible de cet art à la fois si simple et si fort, l'évolution de la peinture ne s'est point arrêtée; Taddeo Gaddi, Orcagna, beaucoup d'autres ont repris les habitudes de leur maître; mais aucune de leurs œuvres ne donne la pure émotion que l'on ressent devant les fresques de Padoue. Les successeurs de Giotto, causant entre eux, auront

[1] Les principales fresques du xiv[e] siècle, qui constituent l'œuvre siennoise ou giottesque, sont dispersées dans toute l'Italie, mais sont plus nombreuses en Toscane, et particulièrement à Florence : à Santa Croce, *Taddeo Gaddi, Nicolo et Pietro Gerini, Giovanni da Milano*; à Santa Maria Novella, *Andrea Orcagna*; à la chapelle des Espagnols, *Andrea da Firenze*; à San Miniato, *Spinello Aretino*; à l'Académie des Beaux-Arts, toute une série de petits panneaux, peut-être de *Taddeo Gaddi*. — A Pise, la galerie du Campo Santo est couverte de fresques, scènes de la Genèse, de la vie du Christ, triomphe de la Mort, jugement dernier, l'enfer, les anachorètes en Thébaïde et la vie de Saint Ranieri d'*Antonio Veneziano*; — A Arezzo, couvent de S. Bernardo, scènes de la vie de saint Benoit, de *Lorenzo Bicci*. — A San Gimignano, la Vie du Christ de *Barna*. — A Naples, Santa Maria dell'Incoronata, les *Sept Sacrements*. — A Padoue, église Saint-Antoine et oratoire Saint Georges (*Altichieri* et *Avanzi*). — A Pistoie, Prato, Volterre, etc.

raison de dire : « Certes, il y a eu d'assez vaillants peintres et qui ont peint de façon qu'il est impossible à l'humaine nature de pouvoir mieux faire, mais cet art a baissé et va baissant chaque jour. » Est-ce donc que les successeurs de Giotto ont moins bien que lui observé la réalité ? Au contraire ; il y a dans leurs fresques des détails plus concrets, des paysages moins abstraits, des portraits plus caractérisés et parfois un dessin plus souple ; car loin que les peintres ferment les yeux sur le monde, pour se contenter de copier les œuvres de leur maître, comme on le dit trop souvent, les « Giottesques », durant tout le XIVe siècle, ne cesseront d'introduire dans leurs décorations quantité de détails typiques observés d'après nature. Mais il leur manquera cette intelligence dominatrice, cet art d'organiser, grâce auxquels Giotto faisait d'une peinture un tout puissamment lié ; ce qu'il avait ramassé va se disperser, et ses fortes compositions, aussi belles par l'harmonie morale que par l'équilibre de leurs lignes, semblent se dissoudre, se désagréger en des œuvres riches de détails, mais bien souvent inorganiques et prolixes. L'*Enfer* et le *Paradis* d'Orcagna contiennent des épisodes d'une grande délicatesse, et la *Vie de la Vierge* de Taddeo Gaddi est un récit plein d'agrément ; mais ces vastes fresques, si intéressantes à analyser, n'imposent point une forte impression d'ensemble ; ce sont des êtres qui ont tout ce qu'il faut pour vivre, mais à qui manquent une physionomie et un caractère marqués.

Aussi est-il plus facile d'analyser les habitudes générales des innombrables giottesques, que de définir les œuvres particulières.

Les conventions restent nombreuses, c'est-à-dire des manières de dessiner et de peindre, admises par habitude et conservées pour leur commodité, mais qui ne survivront pas, quand l'esprit du peintre se fera plus critique. On ne saurait d'ailleurs, au cours de cette seconde moitié du XIVe siècle, suivre un progrès dans la science du dessin, bien qu'il soit facile de constater dans la peinture des emprunts à la réalité assez nombreux, et c'est dans cette école un mélange bizarre d'observations pittoresques de plus en plus précises et d'habitudes surannées qui paraissent de plus en plus tenaces. La perspective, observée parfois dans un détail d'architecture, est presque toujours incorrecte pour l'ensemble de la composition, d'une incorrection qui tient peut-être moins à l'ignorance qu'à la force de l'habitude. L'hérédité byzantine se laissera voir longtemps dans les figures comme dans les accessoires ; les visages ascétiques. à barbe blanche, au regard dur, se trouveront encore, à la fin du siècle, dans les premières peintures de Masolino. Autour des personnages,

architectures et paysages ont peine à trouver place. Les villes amoncellent les toitures et les tours, par-dessus les murailles de leurs enceintes,



Cliché Alinari.

Peintre Siennois ou giottesque. — Des cavaliers et des dames à la chasse rencontrent trois tombes ouvertes; fragment de la grande composition : le triomphe de la Mort (Pise, Campo Santo, vers le milieu du XIVe siècle).

comme des joujoux qui débordent de leur boîte. De grandes figures continuent à marcher parmi des arbres et des maisons de poupées; d'ailleurs, elles ne semblent pas plus se conformer aux lois de la pesanteur qu'à

celles de la perspective, car elles ne pèsent guère sur le sol, quand elles se dressent par-dessus les figures du premier plan, pour n'être pas cachées. Dans la *Montée au Calvaire* de la chapelle des Espagnols (cloître de Sainte-Marie Nouvelle, à Florence) les figures, assez bien dessinées en elles-mêmes, paraissent assemblées par un enfant. Mais plus souvent d'ailleurs, le dessin des figures, même élégant, ne va pas sans incorrection, ou tout au moins sans incertitude. Les membres nus sont comme des cylindres qui se brisent aux jointures, et les draperies paraissent envelopper des troncs d'arbre, à moins qu'elles ne se contournent, à la siennoise, en volutes invraisemblables. Et il n'y a point là négligence ou maladresse; ces fresques témoignent parfois d'habileté et de conscience. Mais l'habitude fait trouver naturelles certaines manières qui sembleront plus tard défectueuses; le peintre apporte un soin méticuleux à tordre des plis tout à fait impossibles, ou à fondre les ombres légères qui modèlent des visages incorrects. Ce qui peut choquer maintenant chez ces fresquistes fut souvent une qualité aimée et recherchée. Si quelques-unes de ces conventions furent si lentes à disparaître, c'est que tous avaient des raisons de s'y complaire.

Cette peinture est facile, abondante et rend les services qu'on attend d'elle. Elle amuse les yeux et traduit des idées. Les plus banales des fresques giottesques ont une valeur décorative. Entre les peintures aux lignes sèches, aux couleurs rudes de l'âge précédent et les fresques du xve siècle, plus savantes mais ternes bien souvent, l'art giottesque est celui qui sait le mieux meubler de couleurs gaies, claires, tendres une chapelle gothique ; il tient vraiment lieu, en Italie, de ces verrières qui dans les cathédrales du Nord illuminent les hauteurs lointaines de la nef. Mais les verrières gothiques charment trop les yeux par leurs couleurs incandescentes pour qu'il nous reste le loisir d'y lire une histoire. Combien, au contraire, les peintres du xve siècle se sont efforcés de nous intéresser à leurs récits, et comme en une seule composition ils ont su enfermer des circonstances variées d'une même vie ! Un intérieur d'église, une rue, une traversée en mer, une bataille, la ville, la campagne, sans parler des acteurs innombrables qui encombrent ces multiples scènes, et parmi eux, trois ou quatre fois le personnage principal en différents chapitres de sa biographie ; ces narrations, pleines de détails circonstanciés, retiennent l'attention des yeux, tandis que les peintures suffisent pour amuser le promeneur, même distrait.

Mais la cause profonde de la faiblesse des Giottesques est dans leur

impuissance à conserver cette union intime, cette pénétration de la forme et de la pensée qu'avait réalisée le génie de Giotto, même dans ses allégo-



Cliché Alinari.
Ecole siennoise ou giottesque. — Le Jugement dernier (Campo santo de Pise, milieu du XIVe siècle).

ries chargées d'intentions subtiles, dans l'apothéose de saint François et des vertus franciscaines, sous la voûte d'Assise. En cet endroit, le sou-

venir du saint et de sa doctrine ne peut manquer de nous assaillir et l'art de Giotto à ces symboles de la pauvreté, de la chasteté et de l'obéissance donne exactement le degré de réalité qui peut les vivifier, sans alourdir par trop de vérité matérielle l'idéologie mystique : son réalisme est à mi-chemin entre le monde des idées et celui des apparences. Au contraire, dans beaucoup de fresques du XIVe siècle, la pensée se fait de plus en plus subtile, en même temps que la forme devient plus réaliste ; les deux mondes se séparent ; idéologie et plastique ne sont plus associées que par accident ; les peintres sont au service des philosophes et des théologiens, et c'est seulement lorsque nous sommes avertis, qu'il nous est possible de chercher, sans pouvoir toujours y arriver, les systèmes d'idées qu'expose la composition pittoresque. Dans la chapelle des Espagnols, Andrea da Firenze a reçu un programme de théologien : le triomphe de saint Dominique et des Dominicains. Les grandes compositions qu'il a imaginées — des figures allégoriques assises en des stalles et, d'autre part, des théologiens mêlés à une foule, auprès de Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence — intéressent en elles-mêmes par l'harmonie des couleurs et le dessin heureux de quelques figures ; mais l'idée et son expression ne sont pas associées étroitement et la beauté des formes n'est pour rien dans celle de la pensée.

La peinture ni la théologie ne gagnent à être asservies l'une par l'autre ; dans les allégories gothiques, c'est l'idée qui domine ; dans les allégories du XVIe siècle, ce sera la forme ; théologie et philosophie, après avoir trouvé dans la peinture une manière de s'exprimer, deviendront pour les peintres de simples occasions à motifs plastiques. L'allégorie ne prend une signification claire, et n'est émouvante que si l'idée se dégage d'une scène réelle, comme la morale d'une parabole, non comme la solution d'une énigme. A Sienne, le même Ambrogio Lorenzetti, qui, lorsqu'il représente les vertus du bon gouvernement, a mêlé, d'une manière incompréhensible, des figures féminines assises dans les airs avec des bourgeois de Sienne, s'est contenté de mettre sous nos yeux le portrait d'une ville en fête et d'une campagne prospère pour montrer les bienfaits de ce bon gouvernement ; sa fresque dès lors, au lieu d'une scolastique morte, exprime des sentiments éternels et immédiatement intelligibles, car l'idée du peintre n'est autre que la réflexion spontanée du spectateur.

C'est au Campo Santo de Pise que cette prédication, non plus par le dogme, mais par l'exemple, a laissé son sermon le plus éloquent. Le

Triomphe de la Mort, est une des œuvres fameuses de la peinture médiévale. Elle prouve combien la peinture, contrairement à l'opinion commune, s'est modifiée après Giotto. Les moyens d'expression sont absolument différents de ceux qui font si belles les fresques de Padoue. Au lieu d'un drame simplifié, sans accessoires ni figurants, une scène à grand spectacle; au lieu d'un réalisme réduit à l'indispensable, un décor de rochers, de plantes, des costumes vrais avec les colifichets de la mode, les bizarreries des coiffures, des animaux bien observés et copiés, tout un naturalisme pittoresque qui fait songer aux miniaturistes du Nord et semble annoncer l'art d'un Pisanello. Au lieu enfin de la composition solide, par laquelle se montre toujours la force de conception de Giotto, le désordre, la dispersion d'un art d'observation plutôt que de pensée. Pourtant ici encore, quelle éloquence pathétique! A gauche, dans une Thébaïde rocheuse, des ermites en méditation que les gazelles nourrissent de leur lait; une dizaine de cavaliers, jeunes hommes et jeunes femmes, reviennent de la chasse; la tête du cortège s'arrête, les chevaux reniflent, tendent le cou et reculent, les chiens aussi flairent une odeur étrange. Les chasseurs se penchent : voici, dans trois tombeaux ouverts, trois cadavres qui pourrissent. L'apologue est clair, pour nous comme pour ces beaux princes, et point n'est besoin que l'ermite nous déroule la morale de son phylactère. A côté, voici l'échéance, imprévue malgré l'avertissement; à droite, la Mort, une robuste vieille, une faux à la main, et ses cheveux blancs au vent, vole vers un bosquet où damerets et damoiselles devisent d'amour, agacent des papegais, jouent du psaltérion et du rebec; les premiers fauchés seront deux adolescents, deux amoureux qui savourent en silence le bonheur d'être ensemble; pour les atteindre, la mort passe au-dessus d'un tas de béquillards, tout le troupeau des misérables qui la supplient en vain; et dans les airs, au-dessus du charnier amoncelé par la grande faucheuse, parmi les claquements d'ailes, des anges et des démons se disputent les petites âmes apeurées. Il est impossible d'émouvoir plus brutalement. Le contraste de cette pourriture et de cette joie, ce contact hideux donne à l'émotion morale la violence d'une répulsion physique.

Bien d'autres compositions se développent sur les murailles illustres du vieux cimetière; Benozzo Gozzoli a même conduit ici ses cohues animées; mais ce sont les peintres de la mort qui ont, en ce lieu, montré le plus d'à-propos. Tout auprès, un de ces Jugements Derniers solennels où les peintres, à l'exemple de Dante, prenaient plaisir à fixer dans l'éternité le

sort de leurs amis et de leurs ennemis ; mais cette scène se contemple avec moins d'indifférence quand on marche sur des tombeaux. Plus loin, un enfer barbare où les damnés, par grappes, se tordent et grincent et semblent enserrés dans les tentacules d'un diable monstrueux. Cette horreur macabre s'harmonise pourtant à la douce mélancolie du Campo Santo et la cruauté de toutes ces images s'enveloppe dans la beauté incomparable du milieu. Car ce n'est point ici un charnier maudit, une brumeuse Nekyia, où les ombres viennent s'abreuver de sang pour retrouver la force de pleurer. Un péristyle gothique, d'une rare élégance, enclôt un tapis de verdure ; mais ce carré de terre, fermé au monde, s'ouvre au ciel clair, et dans le demi-jour des couloirs meublés de sarcophages, les rayons, jouant à travers les nervures des fenêtres ogivales, glissent sur les dalles, viennent donner une fête silencieuse aux mânes qui flottent dans la cité des morts.

Pour trouver un ensemble aussi important que les fresques de la chapelle des Espagnols et du Campo Santo, il faut aller jusqu'à Padoue qui, avec le chef-d'œuvre de Giotto, possède peut-être le chef-d'œuvre de l'école giottesque. En 1377 Altichieri da Zevio, aidé par Jacopo d'Avanzo, a décoré la chapelle Saint-Georges de fresques représentant la vie du Christ, et les légendes de saint Georges, de sainte Lucie et de sainte Catherine ; ici encore, la puissante simplicité du maître se perd en de brillants effets accessoires ; mais jamais le réalisme des Giottesques n'avait été plus près de satisfaire aux exigences de la peinture moderne. Tout est plus réel, plus vraisemblable que dans les œuvres ordinaires de l'école ; les architectures sont d'une perspective plus juste, les personnages vêtus de draperies plus souples, les figures plus individuelles, la couleur générale plus variée ; le peintre semble même avoir observé et copié des effets de lumière. Ces fresques de Padoue montrent une tenue sévère qui n'est point habituelle aux fresques du XIV[e] siècle.

Chez les autres « Giottesques », presque toujours la peinture est comme une langue sans syntaxe, mais riche de vocabulaire ; ils rassemblent des observations exactes, des costumes bien vus, des silhouettes justes, dans une composition sans perspective, sans atmosphère et sans lumière ; et même ces emprunts à la nature sont d'une médiocre ressource pour des peintres presque indifférents à l'exactitude de la couleur et du dessin. « Si tu veux faire, dit Cennino Cennini, des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres, pleines de brisures et non polies, copie-les d'après nature, en faisant venir la lumière et l'om-

bre dans la direction qui te convient. » Ce réalisme est par nature incomplet ; il porte sur le détail d'un costume, la silhouette d'un animal, jamais sur un ensemble. Il faudra une révolution nouvelle dans la manière de



Cliché Alinari.

Altichieri da Zevio et Jacopo d'Avanzo. — Sainte Lucie, brûlée, arrosée d'huile bouillante, percée d'un glaive. (Padoue. Oratoire Saint-Georges, après 1377.)

voir, un homme de génie pour comprendre que cet univers des Giottesques n'est pas viable. Entre cet art médiéval et l'art moderne, la séparation est absolue. Elle se produit quand le peintre découvre que des lois certaines régissent le monde des apparences et d'abord celles de la pers-

pective et de l'anatomie, et qu'il est une manière absolue de dessiner correctement; auparavant nul ne semble distinguer ce qui est correct et ce qui ne l'est pas. La faconde inconsidérée de cet art jeune va donc s'assagir sous la discipline des peintres savants; c'est la même transformation qui substitue aux manières de penser empiriques une doctrine rationaliste.

CHAPITRE II

LA PEINTURE DANS L'EUROPE DU NORD AU XIV[e] SIÈCLE
LA MINIATURE. — LA DÉTREMPE

Tandis que la peinture romano-byzantine se développait largement sur les murailles des églises italiennes, dans les pays d'architecture gothique, la France du Nord et les provinces voisines, ces murailles étaient remplacées par des verrières et le vitrail tenait le rôle de la fresque. Le peintre est alors réduit au rôle d'ornemaniste ; il continue à colorer des piliers, des chapiteaux, des statues, des voûtes et même l'éclat des vitraux l'oblige à hausser le ton de sa couleur ; les voûtes romanes étaient revêtues de teintes blondes et pâles, ocre jaune, gris, vert ; les peintres aux XIII[e] et XIV[e] siècles, au contraire, opposent des rouges et des bleus intenses et ils en relèvent l'éclat avec de l'or. Mais tandis que le fresquiste italien utilise n'importe quelle paroi pleine, pour y développer des compositions dramatiques, le peintre du Nord se contente de quelques dessins géométriques ou imitant les plis réguliers d'une tenture suspendue. C'est à peine si dans quelques églises du XIII[e] et du XIV[e] siècle, il reste trace de peintures à figures humaines ; elles se réduisent alors le plus souvent à un dessin de contour avec des teintes plates[1]. Cette

[1] Les restes de peintures dans nos églises gothiques sont peu importants. Les peintures de l'église des Jacobins à Toulouse sont du XIV[e] siècle et apparentées à l'art italien. A Avignon, la décoration de la chapelle Saint-Jean, de la chapelle Saint-Martin, dans le palais des Papes, les fresques du porche de Notre-Dame des Doms sont œuvres siennoises. Il en est de même des fresques du cloître d'Abondance (Haute-Savoie).

Au contraire, pendant le XV[e] siècle, quelques décorations peintes semblent devoir davantage à la peinture néerlandaise ; dans la cathédrale d'Amiens, des sibylles de la fin du XV[e] siècle ressemblent assez à des figures flamandes agrandies : dans l'oratoire du palais de Jacques Cœur à Bourges, les nervures ogivales encadrent dans leurs compartiments, sur un fond bleu, des anges vêtus de longues robes à plis cassés, qui déroulent gracieusement des banderoles.

Enfin il faut signaler le thème fameux de la *Danse des Morts :* les hommes de toutes classes depuis le pape jusqu'au vilain, au rythme des tympanons et des cliquetis de squelettes, sont entraînés vers la tombe par la Mort, ou plutôt par leur double sous l'aspect d'un cadavre actif et ricaneur ; la première *Danse Macabre* mentionnée dans les chroniques est celle du

manière de dessiner propre aux artistes gothiques, nous pouvons, bien mieux que d'après des fresques décrépites, l'étudier dans un album rempli par les dessins et les notes de l'architecte Villard de Honnecourt.

A cause de la rareté même des œuvres picturales qui ont subsisté, ces dessins ont une importance considérable et l'album mérite de nous arrêter. A la première page, en un patois picard transcrit en belles lettres gothiques, l'auteur annonce la figure de douze apôtres et nous salue ; il nous demande de prier pour lui et promet l'art de la maçonnerie, de la charpenterie, de la portraiture et du trait, ainsi que la géométrie l'enseigne. Suivent trente-trois feuillets de parchemin sur lesquels des notes écrites se mêlent à des croquis : un évêque assis entre un pélican qui se perce le cœur et un hibou ; les douze apôtres, une Salomé dansant sur ses mains, un limaçon pointant ses cornes hors de sa coquille ; un guerrier en haubert, un crucifix contourné et sinueux, des figures allégoriques, l'orgueil désarçonné, l'Église, une roue qui doit réaliser le mouvement perpétuel ; des mascarons pour clefs de voûte, des dessins d'animaux, d'architecture, des silhouettes de cloches et des plans de cathédrales : quelques grandes églises de France, de Suisse, de Hongrie, leurs sculptures, leurs vitraux, leurs objets d'art, stalles sculptées, crucifix ; des monuments antiques, tombeaux, statues, diptyques consulaires avec combats du cirque ; enfin des schémas géométriques pour dessiner correctement les figures, et parmi ces croquis, des conseils sur l'art de dresser les lions, de composer des potions pour maladies, des onguents pour blessures ; un désordre amusant qui transcrit les préoccupations variées d'un artiste voyageur et d'esprit vagabond.

Ces croquis spontanés sont significatifs, car ils montrent combien le dessinateur — qui n'est pas encore un copiste de la nature — est cependant affranchi de l'engourdissement byzantin. Les bonshommes de Villard sont agités, remuants, dessinés d'un trait aisé et rapide. Sans doute l'incorrection est flagrante, dès qu'il faut montrer quelque sentiment de la perspective et de l'anatomie ; c'est devant un corps humain que l'artiste est

charnier des Innocents, à Paris (1424). C'est de là sans doute que le motif se répandit. Aujourd'hui, il n'est possible de juger l'effet de cette décoration que par les gravures et par les quelques peintures qui subsistent encore à Saint-Valérien-de-Châteaudun, à Kermaria et surtout à la Chaise-Dieu (Haute-Loire). Bien qu'elles soient d'une exécution assez grossière — des teintes plates cernées de traits noirs — ces œuvres sont émouvantes, car elles bénéficient de l'étrange poésie que des écrivains du xv[e] siècle ont su donner à l'idée de la Mort. Si de délicats miniaturistes, sensibles surtout à la fraîcheur du printemps, rappellent les vers précieux de Charles d'Orléans, les rudes peintures de la Chaise-Dieu font immédiatement penser à Villon.

surtout en défaut; la mollesse de l'abdomen, les rondeurs mouvantes de l'épaule ou de la hanche, si difficiles à dessiner au trait, prennent un aspect sec et noueux; mais les figurines drapées, emmaillottées de petits plis, se contournent avec une agilité capricieuse; il enveloppe de robes souples des corps mal bâtis. Le trait rigide de l'art roman se fait ductile, flottant; on sent déjà cette inquiétude des dessinateurs gothiques qui pour



Cliché Berthaud.

Villard de Honnecourt. — Page d'album: représentation symbolique de l'Orgueil (Orgieus si cume il trebuche) et de l'Humilité (Bibliothèque Nationale, milieu du XIIIe siècle).

leur décoration semblent prendre modèle dans les ondulations d'une flamme battue par le vent.

Enfin, une des curiosités de l'album est que, dans certaines silhouettes d'hommes ou d'animaux, Villard a dessiné des figures géométriques : triangles, carrés, étoiles coïncident par leurs angles et leurs lignes avec les directions générales et les points principaux des figures représentées. On en a conclu que les Gothiques se servaient de schémas pour construire leurs figures. Or cette géométrie ne peut être qu'un moyen pour faciliter le travail du copiste ou pour aider l'invention; si elle est un procédé de copiste, c'est le procédé commun aux dessinateurs de tous les temps; est-ce un procédé d'invention? et vraiment les artistes gothiques trouvaient-ils plus commode, pour figurer une tête ou deux lutteurs aux prises, de construire d'abord un triangle ou une étoile? Mais il leur fallait

autant de schémas qu'ils avaient de motifs à traiter, ce qui devait non pas simplifier leurs procédés, mais les compliquer. En réalité, il n'y a sans doute dans ces dessins que le jeu d'esprit d'un dessinateur géomètre et un peu scolastique, mais non point un guide pour les maladroits ou les esprits secs. Le mérite des croquis de Villard lui-même est bien moins dans un équilibre correct des lignes, que dans une spontanéité, une vivacité un peu contournée des attitudes.

Tandis que la peinture murale tend à disparaître dans l'art gothique, au cours du XIVe siècle apparaîtra la peinture sur panneau, le retable, le tableau, et ce sera la forme originale de la peinture septentrionale. Au commencement du XVe siècle, elle produira des chefs-d'œuvre dans les Pays-Bas; mais elle a été préparée par plusieurs siècles de miniature. Sans doute la miniature n'a jamais cessé d'être pratiquée depuis qu'il y a un art chrétien, et même la prodigieuse universalité de l'iconographie religieuse serait inexplicable sans son intermédiaire, si l'on ne supposait que les manuscrits enluminés par les moines byzantins, les bénédictins du Mont Cassin ou d'ailleurs, ont répandu à travers l'Europe les modèles de la peinture romane. Mais c'est au XIIIe siècle surtout qu'elle devient originale, au moment où, en l'absence de peinture murale, elle est seule à continuer l'évolution de la peinture.

Les miniaturistes du XIIIe siècle[1] semblent avoir pris d'abord modèle sur les vitraux; cet embrasement de pierres précieuses dans le demi-jour des chapelles gothiques fixe pour l'œil une image éblouissante et les enlumineurs s'efforcèrent d'en reproduire l'éclat sur les feuilles du parchemin. Le vitrail est une mosaïque transparente; comme la mosaïque, il est une décoration merveilleuse, mais de valeur expressive médiocre. Si la peinture avait été réduite aux effets du vitrail, une fois de plus, elle se serait figée, raidie dans l'armature de fer et de plomb qui encercle et maintient les verres de couleurs. Mais la miniature continuait à rappeler que l'art du peintre peut être un art d'observation et d'imitation. Quand plus tard, au XVe siècle, la peinture sera devenue réaliste et savante, à son tour, elle transformera l'art du vitrail; on voudra peindre sur verre comme on peint sur un panneau et le vitrail perdra sa beauté décorative, son mérite original qui est de colorer la lumière, bien plus que de donner des

[1] Sur les miniaturistes du XIIIe et XIVe siècle les plus récentes études sont celles de Haseloff. Chapitres dans l'*Histoire de l'Art* publiés sous la direction de A. Michel. Tome II, 1re partie. — Henri Martin. *Les Miniaturistes français*. Paris, 1907. — Vitzthum. *Die Pariser Miniaturmalerei*. Leipzig, 1907.

images vraies. Dans le vitrail comme dans la miniature, l'évolution conduit de la polychromie éblouissante à l'art de modeler des formes et d'imi-



Psautier de saint Louis. — « En ceste page est conment li fill Israhel coupent le bois et destruisent les fauces ydoles, et conment Jedéon sacrifie le toriau à Dieu. » (Bibliothèque nationale; entre 1250 et 1270.)

ter la réalité et le même progrès qui créera la peinture moderne perdra le vitrail.

L'enluminure au XIIIe siècle reproduit donc l'éclat des verrières gothiques, et comme le miniaturiste ne dispose pas de la lumière réelle, il y supplée par l'emploi de l'or : la feuille de métal, soigneusement brunissée, fait croire à un foyer véritable de clarté ; et, sans nulle préoccupation réaliste, sur ce fond éclatant il dépose une couleur pure et intense

comme un émail. Quand on ouvre ces vieux manuscrits et qu'on feuillette lentement les feuilles de parchemin qui craquent sous les doigts, à voir étinceler cette polychromie et miroiter l'or, on pense à des vitraux derrière lesquels passe le soleil. Dans les *Bibles moralisées*, chaque page, comme une verrière, contient deux colonnes de cercles et dans le ruissellement de pierres précieuses, des traits noirs cernent de petites figures, comme les plombs qui soudent les fragments d'un vitrail. Le *Psautier de saint Louis* à la Bibliothèque Nationale, œuvre précieuse, faite pour être contemplée avec amour, montre des êtres menus qui, sous des arcatures ogivales, jouent les premières scènes de la Bible. Les couleurs ont la pureté et l'intensité de couleurs traversées par la lumière et l'outremer comme le vermillon ont la clarté du ciel ou de la flamme.

Pourtant le dessin plus précis se laisse analyser ici ; les figurines ont une personnalité ; le pinceau, déja souple, détaille de fines silhouettes et des attitudes élégantes. Rien n'est plus séduisant que ces acteurs — Adam, Abraham, Joseph — vêtus à la mode du XIIIe siècle. Des cottes de mailles, de longues tuniques aux corps absents, des plis sinueux à peine indiqués par des nuances légères ; de longues mains au bout de bras souples, de longs pieds chaussés en pointe, qui n'appuient pas sur le sol et semblent baller comme des pieds de pendus. Mais les visages surtout paraissent spirituels, avec leur mine futée et cette fine expression de malice que les sculpteurs donnaient parfois à l'ange de l'Annonciation et aux petites vierges d'ivoire ; les chairs sont à peine teintées d'un rose délicat, elles ont une pâleur élégante qui était de mode alors, si on en croit un poète du temps : « car à moins d'être pâle, on se trouve un air de paysanne » (cité par A. Michel). Cette élégance est déjà toute mondaine ; de cette ornementation gothique le miniaturiste dégage des images expressives et vivantes.

Mais c'est au cours du XIVe siècle que, dans la miniature du Nord, comme dans la fresque italienne, s'est peu à peu formée l'habitude de regarder le monde et d'en tirer une copie. Alors la miniature se libère de la discipline monastique ; ce ne sont plus des moines, mais des laïques qui enluminent les psautiers, les Bibles moralisées, les livres d'heures, et le centre de cette industrie est Paris ; la porte Saint-Denis s'appelle la Porte aux Peintres. Ces ouvriers sont même mieux que laïcisés et affranchis déjà de quelques conventions morales ; si on en croit Chistine de Pisan, « la lécherie des tavernes et des friandises dont ils usent à Paris les peut conduire à maints maux et inconvénients ». Loin d'être un reli-

gieux, le peintre est parfois un *rapin*. Ce changement des conditions morales ne va-t-il pas apporter dans l'art même plus d'une transformation ? Sorti de la cellule monacale, le miniaturiste va recueillir des images du monde auquel il se mêle ; le Paris du XIVe siècle apparaît dans quelques miniatures.

La production semble alors avoir été d'une prodigieuse fécondité. Pour s'expliquer une œuvre aussi abondante, il faut supposer des équipes nombreuses de miniaturistes. Une fois achevé par le scribe, le manuscrit passait dans l'atelier de l'enlumineur chargé de remplir les intervalles réservés dans le texte pour de grandes initiales et des illustrations. Une majuscule suppose un travail minutieux, c'est une plaque compacte d'émail et d'or. Puis la lettre s'allonge, jette deux pousses qui filent dans la marge, se ramifient et bientôt voici le texte entier entouré d'un buisson touffu de vrilles, d'épines, de feuilles et de fleurs, parmi lesquelles volètent oiseaux, libellules et papillons. On ne saurait rêver plus de gentillesse et de fraîcheur et c'est un des charmes de l'ornementation gothique d'amener ainsi, en peinture et sculpture, de pures fantaisies décoratives à de fines images de la réalité.

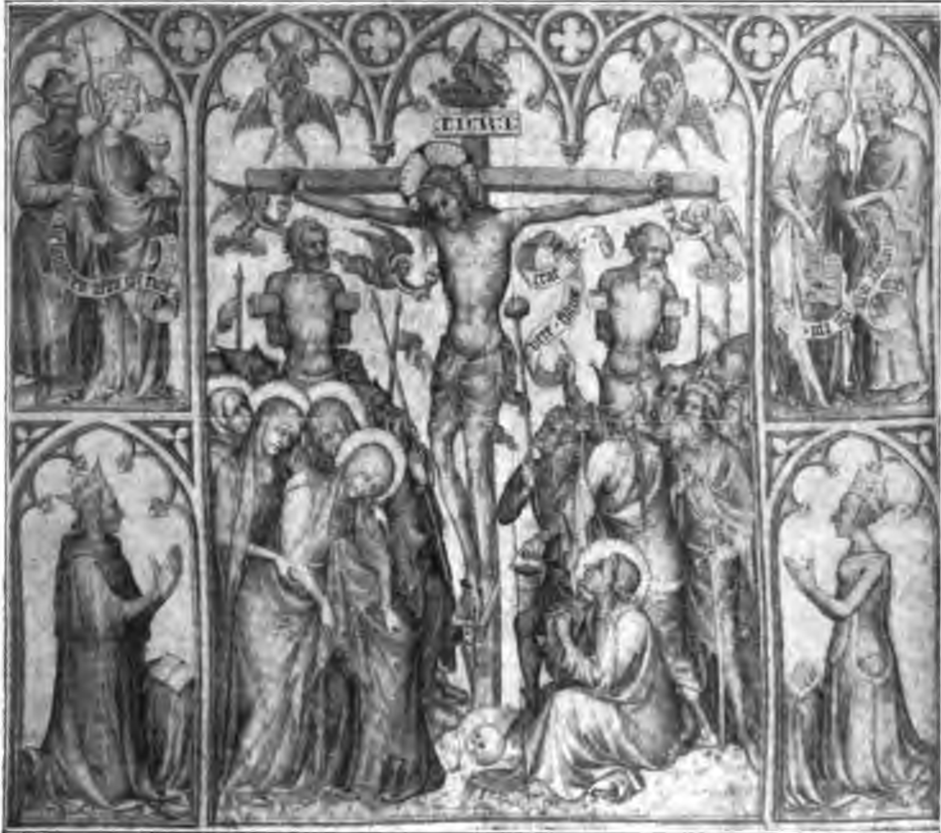
Les illustrations proprement dites prennent de plus en plus d'importance et des pages entières leur sont parfois réservées. Le chef d'atelier fixe les lignes principales de la composition ; de petits croquis à la mine d'argent sont parfois jetés dans la marge pour guider l'ouvrier. Il a sans doute, pour la plupart des motifs prévus, des modèles tout prêts, des « patrons » qui établissent la composition générale. Une querelle entre deux enlumineurs, dont l'un était Jacquemart de Hesdin, s'éleva un jour, à Poitiers parce que l'un d'eux était accusé par l'autre de lui avoir dérobé sa couleur et ses « patrons ».

De la première moitié du XIVe siècle, on connaît les noms de Jean Pucelle, Anciau de Cens et Jacques Maci qui furent illustres. Alors la miniature concilie les velléités naturalistes avec la douceur d'une décoration précieuse; comme les fresquistes italiens, les peintres de manuscrits enferment quantité de détails menus et bien observés en des compositions toutes conventionnelles. Mais le procédé s'assouplit ; les couleurs se font plus nuancées, le dessin ne se réduit plus aux lignes de contour ; Jean Pucelle efface ce trait net qui cernait au XIIIe siècle les figures imitées des verrières ; tout en conservant fraîcheur et pureté, la couleur se prête à un léger modelé ; des pâleurs délicates, des teintes un peu plus foncées font jouer l'ombre et la lumière dans les plis des robes.

Un joli manuscrit, *Vie et miracles de saint Denis*, à la Bibliothèque Nationale, peut servir à caractériser la miniature de cette époque. Les images garnissent la page entière d'une architecture compliquée où de petites cases contiennent de petites figures; nulle notion de l'espace : murs et tours s'amincissent, s'allongent jusqu'à n'être plus qu'une cloison pour encadrer différents épisodes; sur l'or ou l'outremer du fond, de menus personnages aux gestes expressifs, aux couleurs vives et tendres se contournent gracieusement sous les longs plis de leurs robes sinueuses. Mais dans ce mystère religieux, le miniaturiste a inséré quelques images de la vie moderne. Sous la scène qui montre saint Denis prêchant, baptisant ou martyrisé, il y a toujours un tableautin de l'activité parisienne; la Seine, le pont, des bateliers qui chantent, pêchent, qui déchargent du charbon de bois; des baigneurs et baigneuses; des échoppes et des clients arrêtés pour marchander; à une porte de l'enceinte, un cavalier, un faucon à la main; des portefaix, un camion chargé de pierres, une charrette de foin; et les oisifs et badauds, béquillards et culs-de-jatte à roulettes, montreurs d'ours, une bataille à coups de poing. Bien avant qu'Ambrogio Lorenzetti n'eût, sur les murailles du palais public de Sienne, portraituré sa ville, des miniaturistes de la porte Saint-Denis croquaient des scènes de la rue à Paris.

Ce réalisme encore ingénu forme avec la tradition iconographique une fort curieuse combinaison dont on peut suivre dans la peinture septentrionale les résultats variés jusqu'à Rubens et Rembrandt. Parmi les acteurs du grand mystère chrétien, deux groupes de personnages se distinguent; les premiers rôles, la Vierge et Jésus, conservent plus ou moins le type, les attitudes et le costume consacrés par une habitude séculaire, tandis que les rôles secondaires, ceux que la tradition laisse moins définis, sont tenus par des figures contemporaines. Si l'imagination populaire agrémentait de récits apocryphes le texte initial des Évangiles, n'était-ce pas pour faire plus concrète, plus immédiate une histoire trop lointaine? Ainsi, dans la peinture, vont désormais collaborer aux mêmes actions deux humanités distinctes, l'une traditionnelle qui varie assez peu et l'autre qui diffère suivant le temps et le milieu. Au début, la combinaison ne se fait pas sans quelque maladresse; les figures italo-byzantines ne sont pas toujours à la même échelle que les figures réalistes; leurs attitudes sont dégingandées, leurs robes ont des plis flasques; les figures réalistes, au contraire, sont d'un dessin minutieux et serré, celui d'une copie d'après nature. Dans l'art du Nord, depuis Jacquemart de Hesdin jusqu'au XVIIᵉ siècle, en passant par

l'œuvre des Limbourg, Van Eyck, Bouts, Memlinc, Fouquet et Matsys, ce sont presque toujours ces figures accessoires qui donneront leur charme le plus fort aux peintures religieuses. Les aspects successifs de la Madeleine pourraient servir à illustrer une histoire de la beauté et de la mode dans



Cliché Giraudon.

Partie centrale du Parement de Narbonne; à gauche la Vraie loi et au-dessous Charles V; à droite, la Synagogue et la reine Jeanne de Bourbon (Louvre, vers 1375).

le temps et dans l'espace; Joseph d'Arimathie est, en Flandre, gras et glabre comme un marchand de Bruges, et, en Allemagne, barbu et frisé comme un Burgrave; les bourreaux de la flagellation fournissent des documents sur la variété, à travers les âges, des mines patibulaires chez les malandrins.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, les noms de miniaturistes connus se font plus nombreux; il est à noter qu'ils désignent presque tous des artistes venus de ces provinces situées au nord de l'Ile-de-France, qui

appartiennent alors au fief royal, mais ne sont pas toutes entrées dans les frontières de la France moderne ; le centre artistique est encore Paris, mais déjà commence à s'annoncer la prodigieuse fortune de la peinture néerlandaise. André Beauneveu est de Valenciennes, Jacques Cône de Bruges; nommons encore Jacquemart de Hesdin, Hainsslein ou Hansslein de Haguenau et les trois frères de Limbourg, Pol, Hermann et Hannequin.

La miniature achève alors son évolution; partie de la simple ornementation, elle est maintenant une peinture réaliste. Le fond d'or guilloché a disparu et les petites figures dont le style n'a pas beaucoup changé — de longues robes aux plis amples, aux couleurs tendres — au lieu d'être plaquées entre des décors d'architectures sur une paroi, se meuvent maintenant dans un paysage. Voici sur leur tête, un ciel d'outremer; sous leurs pieds, une herbe verte et tout au loin, à l'horizon bleuté, un petit château, une ville, des arbres nains. Pour les premiers qui virent ainsi ces images de printemps sur les feuillets de parchemin, ce fut sans doute un émerveillement, comme celui qu'ils ressentaient au sortir de l'hiver, à chevaucher dans l'herbe fraîche du matin.

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie
Et s'est vêtu de broderie,
De soleil riant clair et beau...
Le temps a laissé son manteau.

Si le paysage n'apparaît qu'assez tard, au milieu du XIV[e] siècle, c'est qu'il est absolument inutile à la peinture, telle qu'on la concevait depuis les premiers temps du christianisme. En cette transcription figurée des récits sacrés, à quoi bon tout ce qui n'est pas l'action dramatique elle-même ? Lorsque des accessoires sont nécessaires — un pâté de maison pour représenter une ville, quelques arbres pour l'entrée à Jérusalem, un abri dans une ruine pour la Nativité — ce ne sont que signes conventionels et non point suggestions de la réalité. Comment les peintres ont-ils été amenés à s'intéresser à la nature, à rendre non pas seulement un détail, une feuille, un papillon, mais en un ensemble harmonieux, le ciel et le sol, face à face, et la physionomie successive des saisons ?

C'était, dans les « livres d'heures », un motif fréquent que la représentation des douze mois de l'année. Chaque mois était distingué par un des signes du Zodiaque et par les « occupations » humaines propres à



Les Très riches heures du duc de Berry. — Chasse au sanglier dans le bois de Vincennes ; par-dessus les arbres de la forêt, le donjon et les tours du château (Chantilly, musée Condé, vers 1415). (Extrait des *Très riches heures du duc de Berry*. Plon, Nourrit et Cie, éditeurs).

chacun d'eux. Au XIV[e] siècle, il n'y avait plus rien à inventer, ces « occupations » étant déterminées par la tradition iconographique. En janvier, un Janus bifrons, le dos au feu, le ventre à table; en février, un paysan qui se chauffe, et, posés à côté de lui, les sabots avec lesquels il vient de marcher dans la neige et la boue ; en mars, commence le travail de la vigne ; avril, mai, les jeunes gens se promènent, des fleurs en main, ou chevauchent à travers champs ; en juin, les moutons sont tondus et les prairies fauchées ; juillet, c'est la moisson ; en août, on bat le blé ; puis, en septembre, le vigneron piétine son raisin ; en octobre, les semailles ; en novembre, on mène à la glandée le porc, pour le tuer, en décembre. Le paysage rudimentaire — un ciel bleu sur une prairie verte — qui vient de remplacer les fonds d'or, ne pouvait s'appliquer aux occupations de toute l'année ; si les damoiseaux peuvent chevaucher, en mai, au milieu des fleurs, sous la faucille du moissonneur, il faut bien placer des blés murs. Les grands féodaux pour qui travaillaient les enlumineurs n'étaient pas seulement des citadins ; ces ruraux vivaient du sol et surveillaient le travail des champs; les paysagistes suivirent naturellement la nature dans ses métamorphoses. Ce sont les *Très riches heures du duc de Berry*, à Chantilly, qui montrent le plus beau de ces calendriers illustrés.

Le duc de Berry, pour qui fut exécuté cet illustre manuscrit, avait demandé sans doute à ses miniaturistes, — probablement les trois frères de Limbourg, — de pourtraire ses nombreux châteaux et ceux du roi de France ; c'était une précision nouvelle imposée à l'enlumineur ; il lui fallait localiser de plus en plus son paysage, donner l'image d'un lieu déterminé, en même temps que des saisons; le donjon de Vincennes et les bois qui l'entourent, mordorés par l'automne ; le Palais et la Sainte-Chapelle au temps des fauches ; le Louvre à l'époque des semailles. Pour l'hiver, les miniaturistes ont réussi un merveilleux effet de neige, une blancheur rosée ou bleutée dont l'éclat assombrit tout autour d'elle et donne au ciel une tristesse plombée ; au printemps, des jeunes filles au torse fluet et souple traînent des jupes abondantes en des prairies piquées de fleurs ; car ce ne sont pas seulement les attitudes et les aspects de l'existence paysanne que les peintres ont représentés. Les accoutrements extravagants de l'aristocratie y sont copiés de la façon la plus pittoresque. Les seigneurs s'enveloppaient alors de houppelandes flottantes, traînantes, entaillées, découpées, brodées, chamarrées. En 1414, Charles d'Orléans achète 960 perles pour orner son manteau ;

sur la manche sont brodés les vers d'une chanson : « Madame, je suis tant joyeulx... » La musique accompagne; les notes sont des perles piquées sur une portée en broderie d'or. Aussi, dans les *Très riches heures*, le duc de Berry et les officiers qui l'entourent se montrent-ils fourrés comme des félins et bariolés comme des papegais.

Ces costumes ne sont pas français seulement; ils sont italiens aussi. Vers cette même époque, Pisanello et Gentile de Fabriano peignaient aussi des costumes bizarres, des femmes à petite tête, les cheveux tirés, la taille courte, diminuée encore par l'abondance de la jupe. D'ailleurs plus d'un miniaturiste du Nord vint en Italie, où il apprit à quelques peintres la valeur d'une exécution minutieuse et d'une observation précise. Réciproquement, des Italiens, comme Pierre de Vérone, apportaient aux enlumineurs parisiens quelques-unes des compositions de l'école giottesque, architectures et personnages ; c'est ce qu'on appelait « l'ouvrage de Lombardie », et les peintres du Nord montraient dès lors une grande aisance pour accommoder à leur style les « patrons » Italiens qui circulaient dans les ateliers. Dans les *Très riches heures du duc de Berry*, après la peinture si naturaliste des mois, plus d'une composition du cycle chrétien révèle un modèle siennois ou florentin.

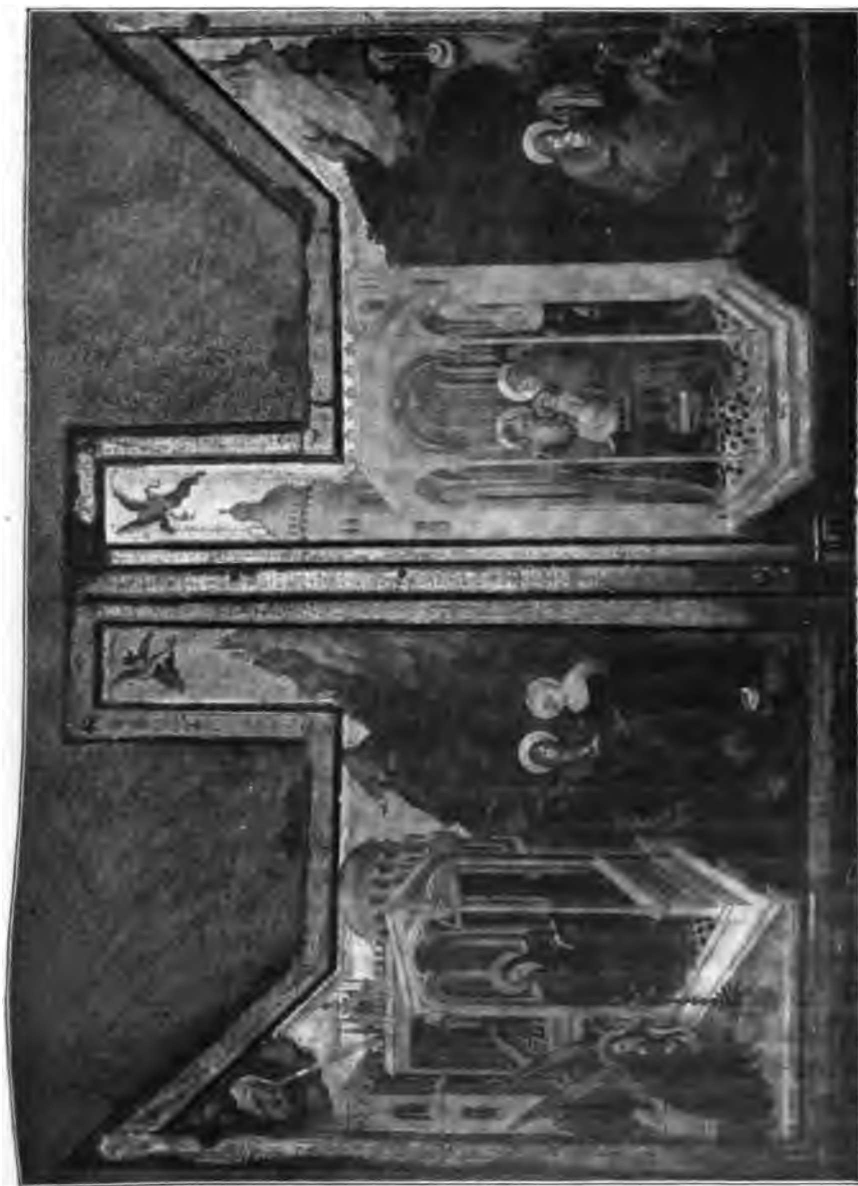
Cependant l'enluminure n'est plus, au commencement du XVe siècle, le seul procédé de peinture usité dans l'Europe du Nord; sans doute la fresque n'existe plus guère, mais un autre genre, la peinture à la détrempe sur panneau de bois, est, au cours du XIVe siècle, devenue à la mode ; peut-être n'était-ce, surtout à l'origine, qu'une imitation en plate peinture des retables de bois sculpté et colorié, alors d'un usage très répandu. Souvent, dans un même triptyque, les deux genres collaborent ; sur un panneau central de bois sculpté se ferment deux volets peints.

Le procédé usuel est la détrempe ; le peintre emploie une couleur délayée dans une substance à consistance de colle, comme le blanc d'œuf ; elle s'applique sur le panneau de bois de la même manière que la gouache de l'enlumineur sur le feuillet du parchemin. Ce panneau, préparé par le peintre de manière à éviter les craquelures, est soigneusement poncé et recouvert d'une mince couche de plâtre. L'aspect général d'une détrempe est d'une mollesse tendre et d'une clarté caressante ; c'est l'effet d'une enluminure agrandie. Des couleurs limpides et pâles sur un fond d'or, peu d'ombre, des teintes qui ne semblent pas revêtir une matière, mais restent des taches sans solidité ; cette manière de peindre

fut par excellence la langue pittoresque des mystiques, à Cologne, à Sienne, à Pérouse et chez Fra Angelico. Avant que la technique naturaliste de l'huile n'introduise des sensations plus matérielles dans la peinture, elle conserve aux vierges et aux anges une légèreté lumineuse et incorporelle qui convient à des créatures célestes.

Les plus anciens panneaux ont disparu et il faut avancer beaucoup dans le XIVe siècle pour trouver des monuments importants de peinture. Le plus intéressant de ceux-ci n'est pas un tableau, mais un dessin sur étoffe : le *Parement de Narbonne* (Louvre). Sur ce parement d'autel en soie blanche, le pinceau a lavé à l'encre des scènes de la Passion encadrées d'arcatures gothiques. On a beaucoup dit que l'absence de couleur, dans cette œuvre, s'expliquait par un raffinement suprême de coloriste fatigué des effets ordinaires. En réalité, cette peinture noire et blanche, ces couleurs de deuil ont été choisies pour décorer l'autel en semaine sainte ; les scènes représentées évoquent d'ailleurs la mort du Christ ; une mitre conservée au musée de Cluny, décorée en grisaille, suivant le même procédé, par une mise au tombeau, appartenait sans doute aux ornements sacerdotaux du Vendredi Saint. A défaut d'or et de couleur, cette composition montre le dessin délicat des maîtres parisiens vers 1375. Ce style, difficile à définir, est, comme celui des Siennois du XIVe siècle, une transformation de formules byzantines au goût gothique ; la manière de grouper les personnages, de draper les saintes femmes fait songer à Duccio. Mais ici des lignes finement incisées se combinent à des ombres lavées délicatement, pour dessiner de sveltes figures et donner aux visages une expression accentuée. Mieux que la miniature contemporaine ou les panneaux postérieurs, un pareil dessin, qui n'est pas noyé dans la couleur molle et crémeuse de la détrempe ou de la gouache, montre combien les peintres gothiques alliaient joliment la mollesse des formes à l'acuité du contour. Cet art n'est pas simple ; les draperies entortillées, les gestes contournés, les petites grimaces des figures ne sont pas sans quelque afféterie. Mais cet excès d'intention dénote un art libéré des formules traditionnelles ; l'artiste même est assez maître de son dessin pour mêler à l'iconographie habituelle d'authentiques portraits, parfaitement reconnaissables. De chaque côté du Christ en croix, Charles V et la reine Jeanne de Bourbon prient à genoux, et ces deux figures au long nez, ces deux portraits d'expression bourgeoise se tiennent aussi bien dans l'ensemble que des figures décoratives. Le Parement de Narbonne, comme les sculptures contemporaines, est une œuvre précieuse et raffinée

qui fait entrer sans disparate des figures réalistes dans les lignes élégantes du dessin gothique.



Cliché Remy-Gorget.

Melchior Broederlam. — Volets de retable fermé ; l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au temple, la Fuite en Egypte. (Musée de Dijon, peint à Ypres entre 1392 et 1399).

Ce n'est point à Paris surtout que travaillèrent ces peintres issus des miniaturistes, et le plus souvent miniaturistes eux-mêmes. Quelques épaves, comme le portrait de Jean le Bon, permettent difficilement

d'imaginer l'activité d'une école Parisienne. Puis, au commencement du xve siècle, l'occupation anglaise refoule la France au sud de la Loire et nous verrons plus tard ce que deviendra la peinture dans ces provinces; Bourgogne et Flandres conservent seules leur existence normale. Et l'immigration des peintres du Nord qui se faisait à la fin du xive siècle sur Paris autant que sur Dijon, se portera exclusivement vers la cour des ducs de Bourgogne, lorsque commenceront les misères du roi de France. Quoi qu'il en soit, c'est à Dijon qu'ont été peints les plus anciens et les plus importants panneaux qui nous sont restés de cette période intermédiaire entre la miniature parisienne et le réalisme des Van Eyck.

Les peintres attachés comme valets de chambres à la personne des ducs furent de 1375 à 1395 Jean de Beaumetz, venu d'Arras ; de 1395 à 1415, Jean Malouel, né en Gueldre ; de 1415 à 1440, Henri Bellechose de Brabant. A ces maîtres officiels, il faut joindre Melchior Broederlam qui, à Ypres, travaillait pour le duc de Bourgogne. Dans les œuvres — le retable de Broederlam au musée de Dijon, le Martyre de saint Denis de Bellechose au Louvre — on retrouve en grand les habitudes des enlumineurs et la manière particulière aux auteurs des *Très riches heures*. Dans l'œuvre de Broederlam, se reconnaît le même emploi des édifices et des paysages, les robes sinueuses, les bleus tendres, les rouges éclatants et les chairs pâles ; on y voit aussi « l'ouvrage de Lombardie », les architectures italiennes et ces rocs en spirales, chers à Giotto et aux giottesques. Le tableau de Bellechose, commencé peut-être par Malouel, montre sur un fond d'or des figures molles et blanches. Les couleurs lumineuses, sur ce fond brillant, ne peuvent ramasser des formes compactes, l'or des broderies, qui semble un rappel du fond, dépèce et disperse une même figure en plusieurs fragments et le regard a peine à rassembler ces membres disjoints. Quantité de détails, en eux-mêmes élégants et précieux, paraissent gauches en cette miniature trop vaste. Mais surtout, il y a dans cette peinture une discordance entre le naturalisme presque brutal des types et la douceur des teintes. Sluter et ses élèves venaient de sculpter des figures d'une vigueur prodigieuse ; avec leur molle détrempe et leur coloris d'enluminure, comment les peintres auraient-ils pu animer des figures aussi énergiques? Sur les pages du manuscrit, où le souci d'exactitude est naturellement atténué par l'exiguïté même du tableau, le contraste n'était point choquant entre la vérité des types et la gentillesse du procédé ; chez Bellechose, la couleur

gaie et le dessin flasque, dans une scène de torture, témoignent de la tentative impuissante de réalisme. Dès 1430 sa peinture paraissait démodée. Le duc de Bourgogne réduit alors ses gages.

En effet un autre art vient de surgir à Bruges et à Gand, une peinture d'inspiration réaliste elle aussi, mais qui s'est créé des moyens pour l'être en fait également. Des historiens pensent même que Jean Van Eyck serait venu dans sa jeunesse se former à Dijon.

Au contraire, une autre école de peintres, celle de Cologne, avait un idéal conforme à ses moyens ; elle aussi, sans doute, est issue de ces miniaturistes néerlandais que l'on rencontre alors dans les villes où les font vivre les grands féodaux, la riche bourgeoisie ou le clergé. A cette même date dans la région de Constance et de Bâle, un Lucas Moser peignait à la manière de Malouel. Mais à Cologne la peinture s'épanouit en une floraison abondante et harmonieuse, étant jusqu'au milieu du XVe siècle à l'abri de toute préoccupation naturaliste.

Ces peintres n'ont pas les yeux ouverts sur le monde physique ; ils en retiennent seulement quelques qualités sensibles, une lumière radieuse et des teintes suaves ainsi que des parfums, pas assez pour imiter les aspects du monde, assez pour colorer leur rêve, donner une apparence à la tendresse et rendre sensible l'extase intime à laquelle leurs petites saintes sont attentives. Ils ont réduit à un minimum le réalisme inévitable de la peinture, l'iconographie traditionnelle leur suffit : quelques figures aux attitudes convenues et quelques accessoires indispensables, l'herbe d'une prairie, la charpente d'une chaumière dans la nativité, des anges, des oiseaux et des fleurs ; tout détail matériel qui pourrait situer ces figures dans l'espace ou dans l'histoire s'efface par l'éblouissement du fond d'or. Aussi, ne concevant pas l'étendue, les gens de Cologne ne connaissent-ils aucune des difficultés qui font tâtonner les autres artistes. Ils sont antérieurs au moment où l'on s'aperçut que la copie du monde physique est la fin la plus conforme aux moyens de la peinture. D'ailleurs, leur art tout sentimental est une des pures inspirations de l'âme chrétienne, car les yeux du cœur servent mieux parfois qu'une observation appliquée. A Cologne, à la fin du XIVe siècle, on donnait au visage de la Vierge, à ses mains délicates comme des pétales de lys, au corps de l'enfant, une grâce caressante que les réalistes savants de l'âge postérieur n'atteindront jamais ; cet art ingénu rend naturellement ces visions mystiques, cette idéale beauté que les modernes les plus raffi-

nés ne font qu'entrevoir rarement, au milieu de leurs préoccupations d'exactitude.

Les gens de Cologne se contentent des effets de la miniature, amplifiés un peu par les ressources, à peine plus riches, de la peinture en détrempe. Les petits bonshommes des enluminures flamingo-parisiennes du XIVe siècle sont plus remuants, plus agissants que les nonchalantes et rêveuses figures de Cologne ; mais on reconnaît, chez ces dernières, les visages un peu mous, les jambes courtes et les robes aux couleurs tendres. Saints et saintes, disposés parfois côte à côte sur le fond d'or, pareils à des statues gothiques, sont enveloppés d'amples robes aux plis sinueux et entortillés que nous avons déjà vus dans les miniatures gothiques ou les peintures siennoises. Suivant la méthode des enlumineurs, le peintre ne mélange pas ses couleurs, pour en conserver autant que possible la pureté et l'éclat ; elles sont gaies, douces et, si l'on peut dire, dévotes ; du blanc, du rose donnent une fraîcheur idéale à ces vierges enfantines ; à peine un peu d'ombre verte pour modeler ces visages de lumière, et une molle coulée d'ambre pour les boucles des cheveux blonds ; les robes ont des couleurs printanières ainsi que les fleurs des champs et souvent revient un vert tendre qui sert également pour les feuillages et les draperies et qui, sur le fond d'or gaufré, prend comme une saveur acidulée.

Parmi ces peintres, deux ont laissé leur nom ; maître Wilhelm qui était illustre vers 1380 et, plus tard, Stéphan Lochner, qui, vers 1430, achevait l'œuvre capitale de cette école : le Dombild de Cologne. C'est lui qui a peint les vierges les plus tendres ; elles ont le visage rond, le front bombé, les yeux mi-clos, la bouche menue, et paraissent si frêles, si enfantines qu'entre elles et le petit Jésus, il n'y a point d'autre différence d'aspect que celle qui tient à la différence des vêtements. Ces visages ne sont pas construits et modelés avec application ; ce sont de fraîches couleurs qui ont fleuri spontanément, comme les roses semées sur l'or du fond ; l'indécision des formes semble être un raffinement pour fondre plus mollement ces jolies teintes. Pourtant, quand il peignit son important triptyque de l'Adoration des Mages, Stephan Lochner n'était-il pas déjà sous l'influence de ce naturalisme que la peinture néerlandaise imposait dès lors à l'art de l'Europe septentrionale ? Sans doute la Vierge a bien encore la pâleur limpide et la fragilité des vierges irréelles de Cologne, et sur tout le panneau, il n'y a que des couleurs printanières ; mais déjà, dans cet étalage de richesse, on découvre un souci de copier exactement des étoffes, des fourrures, des broderies, des armures et,



Cliché Bruckmann.

Stephan Lochner. — L'Adoration des Mages; triptyque dit le *Dombild;* sur le volet de gauche, sainte Ursule, ses compagnes, son fiancé Ericherus ; le pape Cyriaque; à droite, saint Géréon et sa légion thébaine (Cologne, cathédrale, vers 1430).

malgré la mollesse de la détrempe, les nombreuses figures de la suite des rois Mages ou de saint Géréon sont dégagées de l'habituelle imprécision et font songer à des portraits peu poussés. Dès le milieu du xve siècle les peintres de Cologne substituent les images du monde à celles de leur rêve; alors le charme frêle de cet idéalisme s'évanouit.

Cette peinture sans ombre, ces formes sans contours nets montrent des apparences sans matière ; elle s'applique seulement à des visions célestes : une petite vierge entourée d'anges, une nativité, des saints et des saintes disposés les uns auprès des autres, et comme unique sentiment, ceux de la prière et de l'extase. Les vieillards eux-mêmes sont roses et poupins, et, dans tel jugement dernier de Cologne, les damnés sont de petits êtres, bedonnants et blafards, que les démons peuvent bien apeurer, mais qu'ils n'auront pas le courage de torturer. C'est dans le second quart du xve siècle que les peintures néerlandaises de Thierry Bouts et de Roger Van der Weyden apporteront des exemples et des moyens pour peindre des figures énergiques et faire grimacer la douleur ; alors, auprès des saintes plus douces que des brebis, trouveront place les brutes hirsutes et sauvages de la Passion. Mais, tant qu'ils le pourront, les peintres de Cologne conserveront à leur coloris sa limpide clarté ; dans les salles du musée où sont groupées leurs œuvres, le vert tendre, le rouge de feu, le rayonnement de l'or éveillent une douce et tendre gaieté qui annonce le sourire des anges joufflus et des petites saintes blondes. Le mysticisme sentimental de cette école illumine encore les successeurs de Lochner, malgré leurs velléités naturalistes ; ils ont beau s'appliquer à l'exactitude, l'impression première est celle d'un rêve séraphique ; du paradis entrevu par ces âmes d'enfant émanent toujours des sensations célestes, la musique des anges, le chant des oiseaux et le parfum des fleurs.

Mais au moment où Stéphan Lochner terminait son triptyque de la cathédrale de Cologne, Jean Van Eyck venait d'achever le retable de l'Agneau Mystique, et depuis lors, le style néerlandais domina la peinture septentrionale pour près d'un siècle.

QUATRIÈME PARTIE

LA PEINTURE NÉERLANDAISE AU XV[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE NATURALISME FLAMAND. LA PEINTURE A L'HUILE. — LES FRÈRES VAN EYCK[1].

Au xv[e] siècle l'art n'est plus d'église; les artistes ont quitté les monastères ; maintenant ils habitent les villes et sont bourgeois. Comme les autres industries de luxe, l'orfèvrerie ou la dentelle, c'est dans les actives et riches cités que la peinture se développe. Au nord et au sud, chez les Germains comme chez les Latins, elle s'épanouit alors ainsi qu'une

[1] Les principaux travaux sur les peintres néerlandais du xv[e] siècle sont en Angleterre ceux de Crowe, Weale ; en Belgique ceux de Wauters, Hymans, Hulin, Fierens-Gevaert ; en Allemagne et Autriche ceux de Kämmerer, Friedländer, Dvoràk, et Voll; en France ceux de Dehaisnes, Durrieu, Durand-Gréville, de Fourcaud.

Crowe et Cavalcaselle. *Les anciens peintres flamands*, trad. franç., 2 vol., Bruxelles, 1862-63. — Weale. *Gerard David*, Londres, 1895. *Hubert van Eyck. Gazette des Beaux-Arts*, 1901. *Hans Memlinc*, Londres, 1901.

Wauters. *La peinture flamande*, Paris, 1883. — *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memlinc*, Bruxelles, 1893. — Hymans. *Carel von Mander;* Traduction, Notes et commentaires 2 vol., Paris, 1884-85. — *Quentin Matsys. Gazette des Beaux-Arts*, 1888. — *L'exposition des primitifs flamands à Bruges* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902). — Hulin (sous le pseudonyme de Georges H. de Loo), *Catalogue critique de l'exposition de Bruges*, Bruges, 1902. — Fierens-Gevaert. *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*, Bruxelles, 1905. — Jean de Boschere. *Quentin Matsys*, Bruxelles, 1907. — Arnold Goffin, *Thierri Bouts*, Bruxelles, 1907.

Kämmerer. *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld, 1898. — *Hans Memlinc*, Bielefeld, 1899. — Friedländer. *Meisterwerke der niederländischen Malerei auf der Ausstellung zu Brügge*, 1902, Münich. — Dvoràk, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, tome XXII, Vienne). — Voll. *Die Werke des Jan Van Eyck*, Strasbourg, 1900 et *Gazette des Beaux-Arts*, 1900. *Die altniederländische Malerei von Jan Van Eyck bis Memlinc*, Leipzig, 1906.

Dehaisnes. *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV[e] siècle*, 2 vol. Lille, 1886. — Durrieu. *Les Débuts des Van Eyck. Gazette des Beaux-Arts*, 1903. — Durand-Gréville. *Hubert van Eyck, son œuvre, son influence*. Les arts anciens de Flandre, Bruges, 1906. — Dalbon. *Les origines de la peinture à l'huile*, Paris, 1904. — Et dans l'Histoire de l'Art publiée par A. Michel, tome III, le chapitre rédigé par de Fourcaud sur la peinture flamande.

fleur de civilisation municipale. Lorsque ce n'est plus à l'ombre des cathédrales, c'est au pied des beffrois ou des campaniles que travaillent les subtils artisans qui vont créer l'art moderne. Partout ailleurs, les donjons féodaux n'abritent qu'une société rurale, moins industrieuse et sans richesse. Dans les cités néerlandaises, les puissants Mécènes, malgré l'importance qu'ils prennent dans l'histoire, n'ont pas une influence prépondérante. Les grands seigneurs ne font pas naître les artistes, ils n'entretiennent même pas les arts; ils donnent seulement à leurs favoris une haute situation sociale, un peu de gloire et ainsi préparent notre conception actuelle qui sépare l'artiste et l'artisan. Médicis à Florence et Bourguignons en Flandre, ont pu améliorer le sort de ceux qu'ils ont distingués et attachés à leur personne; ils ont pu même suggérer quelques sujets de tableaux; ils ne sont pas les auteurs de la prospérité artistique. Ils furent les protecteurs généreux d'une élite, mais cette élite suppose une masse d'ouvriers moins brillants qui vit du luxe de toute une bourgeoisie.

Il faut encore se garer d'une autre tentation qui guette les historiens de l'art, et qui est d'attribuer une grande importance au caractère ethnique, quand on veut expliquer une brillante production pittoresque. Parmi les peintres qui constituent l'école dite flamande, en est-il un seul qui soit un vrai flamand? les Van Eyck étaient du Limbourg; Roger Van der Weyden de Tournai, Hugo Van der Goës de Zélande; Albert Van Ouwater, Gérard Saint-Jean, Gérard David de Oudewater en Hollande; Hans Memlinc du diocèse de Mayence; Quentin Matsys de Louvain. Pas un des plus illustres peintres de l'école flamande n'est vraiment de Flandre; pourtant, ces peintres, nés en des pays divers, se sont rassemblés à Bruges, à Bruxelles, à Gand et ils ont formé des écoles, c'est-à-dire des groupes artistiques où ils travaillaient d'après des principes et des habitudes analogues. Ils se réunissaient, s'instruisaient là où leur talent était utilisé, dans les villes riches où le luxe d'une bourgeoisie industrielle et commerçante les faisait travailler et vivre. La peinture n'est pas un fruit de la nature, mais de la société. Comme aujourd'hui, les villes ne produisaient guère les hommes de génie, mais les recevaient pour cultiver, façonner leur talent. La fortune artistique de la Flandre au XV[e] siècle vient de ce qu'elle a possédé, à ce moment, les plus prospères des cités septentrionales; la richesse des villes, l'affinement des civilisations urbaines ont dans quelques centres, Bruges ou Bruxelles, condensé les énergies pittoresques de l'Europe du nord.



Cliché Hermans.

Jean van Eyck. — Sainte Barbe (Anvers, Musée, 1437).

Cette bourgeoisie, il est impossible ici et sans intérêt de la dénom-

brer; mais on peut en évoquer l'image. Toutes ces effigies anonymes dispersées dans les musées et les collections d'Europe, ce sont celles des modestes Mécènes qui ont entretenu tant d'illustres ateliers et fait vivre quantité de peintres; ils restent dans leurs petits cadres, l'œil sans flamme, tels qu'ils étaient il y a quatre ou cinq siècles, tels qu'ils se voyaient dans leur miroir, tels qu'ils consentaient à paraître en peinture, fort laids, le visage glabre et les chairs lourdes, sérieux comme à leur comptoir, recueillis comme à l'église, ou officiels ainsi qu'aux cérémonies où les conviait parfois monseigneur de Bourgogne. Ces hommes ont commandé les petites peintures qui nous racontent la vie de la Vierge et de son fils, les idylles naïves de la Nativité et le pathétique de la Crucifixion ou de la Mise au tombeau, innombrables panneaux sur lesquels il nous est le plus souvent bien difficile de mettre un nom et qui seraient encore plus nombreux s'ils n'avaient, à plusieurs reprises, subi des destructions méthodiques. Ces marchands les ont payés par piété, par luxe, par goût, non par gloire. « C'est un métier de faire un *tableau* comme de faire une pendule », et c'est un métier fort dispendieux, quand il faut des années de travail pour le mener à fin.

Si les artistes sont laïques, l'art reste attaché à l'Église et la peinture n'est guère pratiquée que pour répondre à des habitudes religieuses, presque à des besoins du culte. Le tableau le plus fréquent est le tableau d'autel, un retable à volets; quelquefois il est en bois sculpté et les volets seulement sont peints; mais souvent aussi l'art du peintre remplace complètement celui du sculpteur. Durant la messe, le triptyque ouvert montre sur ses ailes déployées une éclatante polychromie, les épisodes de la vie du Christ, ou, comme à Gand, les actes d'un grand mystère symbolique. Combien de panneaux isolés, qui ne sont que les fragments d'un triptyque dépecé! En temps de carême, la coutume était d'exposer un Christ assis sur le sépulcre, entouré des instruments de la Passion. Sur d'autres autels, des martyrs; les riches confréries se cotisent pour orner brillamment la chapelle de leur patron; pour celle du Saint-Sacrement à Louvain, Thierry Bouts peint la Cène, et pour les bourgmestres d'Anvers, Quentin Matsys exécutera son inoubliable Mise ou tombeau. Un marchand est-il inscrit au livre des bourgeois — peut-être un jour sera-t-il échevin — il offre un ex-voto aux églises: une belle vierge tenant l'enfant et, tout près, avec une physionomie pieuse et ravie, son portrait, celui de sa femme, de ses enfants et de leurs saints patrons. Chanoines, grands seigneurs, hauts dignitaires, riches marchands aiment ainsi à se montrer auprès

de la Vierge, en costume de gala, cérémonieusement agenouillés, comme au banc d'œuvre, un jour de fête. Parfois l'ex-voto se réduit à deux têtes sur les deux faces d'un dyptyque, le donateur et la Vierge; l'œuvre s'est ensuite dédoublée et maintenant les deux figures poursuivent leur destinée indépendante, Marie jouant avec l'enfant Jésus et le bourgeois pieux, visage recueilli, mains jointes, continuant sa prière éternelle vers la Vierge disparue.

Les coutumes municipales favorisent aussi le travail des peintres. La Maison de ville et le Palais de justice sont ornés de nombreux tableaux. L'image du Christ en croix est dans tous les tribunaux; il doit inspirer le respect, rappeler aux juges leur devoir, aux témoins leur serment. La coutume étant très ancienne, de temps en temps, il fallait remplacer les peintures trop antiques. En 1454, Marmion peint un Crucifix pour la salle d'Amiens, parce que « l'ancien est vielz et on ne y veoit plus quelque figure ou représentation dont l'on peut faire serment ». Le peintre fait aussi revivre aux yeux des magistrats les plus illustres exemples d'équité. Roger Van der Weyden, pour l'Hôtel de ville de Bruxelles exécute des tableaux « qui enseignent à l'édilité bruxelloise à ne point faillir dans le chemin de la justice », dit Lampsonius; tableaux disparus qui sans doute ont servi de modèles aux tapisseries de Berne. Deux volets rappelaient la *Justice de Trajan,* deux autres celle de cet Archambauld de Bourbon qui exécuta lui-même son neveu criminel. Pour un usage identique, Thierry Bouts, en 1468, peint à Louvain l'*Histoire de l'empereur Othon*, qui répare une erreur judiciaire en faisant brûler un faux témoin, sa propre femme. Et, en 1480, Gérard David commence, à Bruges, la *Punition de Sisamnès*, le juge prévaricateur qui fut écorché et dont la peau servit à tendre le siège de son successeur, son propre fils. Le choix de ces sujets, la véhémence de ces exemples prouvent assez que ces tableaux ne devaient pas être seulement des ornements; la justice, comme la religion, attendait quelque effet de cet enseignement par l'image.

Mais, dès cette époque, la peinture n'est-elle pas déjà un art trop savant, trop attrayant aussi, pour se borner à une prédication par les yeux, et ne commence-t-elle pas dès lors à être d'abord une jouissance?

En effet, une transformation technique s'y opérait dont l'importance fut telle que l'esprit même de cet art en fut profondément modifié. Tandis que les peintres italiens du xve siècle, restant fidèles aux procédés de la peinture giottesque, recherchent seulement une manière plus savante, plus raffinée de voir les choses, dans l'art septentrional ce sont les pro-

cédés techniques qui furent d'abord transformés et, jusqu'à un certain point, c'est la manière de voir qui fut renouvelée par la manière de peindre. Aussi observe-t-on dans l'histoire de cet art moins un progrès qu'un brusque essor. Les peintures antérieures à celles des Van Eyck paraissent enfantines auprès de la maîtrise étonnante et subite de l'*Agneau Mystique*. Peu à peu se découvrent les œuvres qui ont préparé ce chef-d'œuvre : ce sont les miniatures. Entre les miniatures des heures de Turin, aujourd'hui perdues, et certaines parties de l'Agneau Mystique, il y a des motifs analogues, et parfois identiques [1]. La relation exacte de ces miniatures et du tableau des Van Eyck n'est pas rigoureusement déterminée. Quelle que doive être la solution de ce problème, le rapport n'en est pas moins évident entre les peintres illustres de Bruges et la foule anonyme des enlumineurs qui décoraient, au commencement du xve siècle, les manuscrits. Ces rapports n'étaient pas nouveaux; depuis longtemps déjà, les peintres de tableaux copiaient les miniatures. En 1350, Jean Coste, peintre du roi Jean, faisait un voyage à Paris, pour acheter des couleurs et se procurer un manuscrit où trouver des modèles, *hystoriasque inibi depictas de quodam libro extrahere.*

Les miniaturistes savaient imiter avec scrupule des paysages et même la figure humaine; ils rendaient la verdure tendre des prairies, la clarté d'un ciel pâle et aussi la bigarrure et le luxe des habits de cour. Mais leurs moyens étaient fort limités; un peu de gouache sur du parchemin ne saurait traduire que des effets assez simples; la couleur est sans profondeur, assez plate dès qu'on agrandit le cadre; le mélange et les retouches la fatiguent et l'alourdissent. Peut-être, entre telle miniature de 1400 et un panneau peint par l'un des Van Eyck, n'y a-t-il qu'une différence de procédé, mais cette différence suffit; tout un monde sépare la miniature et la peinture à l'huile. Quel était donc ce procédé?

Le procédé illustré par Hubert et Jean Van Eyck à Bruges et répandu plus tard à travers l'Europe, consiste à mélanger la couleur avec une huile; non que les Van Eyck aient été les premiers à pratiquer ce mélange, comme on le dit parfois depuis Vasari; longtemps avant eux on avait employé l'huile pour porter la couleur. Mais cette manière de peindre n'a laissé trace que dans les textes de ceux qui ont décrit les techniques et dans certains comptes de dépenses ou contrats de commandes, et nul n'avait noté dans les tableaux ainsi exécutés de mérite particulier. En revanche,

[1] Cf. P. Durrieu. — Les débuts de Van Eyck. — *Gaz. des Beaux-Arts*, 1903.



Cliché de la « Société Photographique ».

Jean van Eyck. — Retable fermé; portraits des donateurs : Jodocus Vydt et de sa femme Isabelle Borluut; statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Au dessus, l'Annonciation ; tout en haut, à gauche, le prophète Zacharie et la sibylle d'Erythrée; à droite, la sibylle de Cumes et le prophète Michée (Ces volets sont à Berlin, sauf les deux panneaux des Sibylles qui sont à Bruxelles, vers 1430).

une coutume fréquente avant le xve siècle et qui se maintint même après les Van Eyck, comme le prouvent certains panneaux, était de couvrir la peinture en détrempe d'une couche d'huile qui, faisant vernis, donnait plus d'éclat aux teintes pâles de la détrempe et surtout les protégeait contre l'action de l'eau : « Afin que la peinture ne puisse être détruite par l'eau, oins ta peinture exposée au soleil d'huile de cicinum (ricin), ainsi elle se resserrera de façon à ne plus être détruite. » Ce glacis huileux que d'autres superposaient à leur détrempe, les Van Eyck en firent le véhicule de leur couleur. Le perfectionnement fut de trouver un médium « oléo résineux » séchant assez lentement pour permettre une exécution minutieuse et appliquée, assez rapidement pour éviter de trop longues attentes entre chaque reprise de travail ; de choisir une substance assez liante pour donner aux mélanges un beau moelleux, assez fluide pour laisser transparaître les dessous ; l'heureuse chance enfin fut de découvrir une matière qui, s'agatisant au lieu de se carboniser, enferme la couleur sous un émail qui la protège et multiplie son éclat.

Un petit panneau, la sainte Barbe de Jean Van Eyck, au musée d'Anvers, permet de se représenter la manière dont le peintre procédait, car le travail de coloriage est à peine commencé et ce tableau qui, s'il était achevé, aurait, comme les autres œuvres du peintre, l'éclat brillant et solide des pierreries, n'est encore qu'un dessin, à peine teinté de bleu dans le ciel et d'un peu de rouge au bord de l'horizon. Le panneau qui portera la peinture est de chêne poli et recouvert d'une couche de blanc soigneusement poncée. Le pinceau, pointu comme une plume, a dessiné à la *tempera*, avec une couleur brune, toutes les particularités de la composition, les contours et les arêtes des objets, et indiqué parfois quelques ombres avec des hachures. La petite sainte est assise dans les plis abondants de sa jupe, largement étalée ; derrière elle, une tour de cathédrale s'élève peu à peu, sous la fourmillière de maçons qui grouille de la base au faîte ; au loin, la plaine fuit, coupée de cultures, parsemée d'arbres et de maisons. La précision de ce dessin est définitive ; rien n'est omis des nervures enchevêtrées de la construction gothique, des formes imperceptibles que l'éloignement diminue sans les effacer, des gestes et des outils d'ouvriers au travail. Aucun de ces détails ne sera perdu ; le dessinateur ne s'est pas amusé à toutes ces minuties pour les ensevelir sous la couche des couleurs ; durant tout le travail, ces lignes nettes transparaîtront sous les glacis successifs ; et même dans certains tableaux achevés, de facture particulièrement légère, ce dessin initial se laisse voir encore.

Plus tard, à l'exemple des Vénitiens du XVI[e] siècle, les peintres n'useront plus d'une couleur fluide, mais d'une couleur pâteuse où s'amol-



Cliché de la « Société Photographique ».

Hubert et Jean van Eyck. — Retable de l'Agneau mystique (Gand, église Saint-Bavon, les deux volets sont à Berlin, sauf les figures d'Adam et Ève qui sont à Bruxelles, 1420-1432).

lit la précision des contours. Pour le moment, les artistes se servent de l'huile comme les aquarellistes se servent de l'eau ; ils superposent des glacis transparents, atteignent peu à peu l'effet en allant du clair au foncé ; les parties les plus sombres seront les plus chargées de couleur.

Sur le panneau dont la surface reste toujours parfaitement lisse, avec son pinceau fin et sa couleur liquide, l'artiste peut, en même temps qu'il donne plus d'éclat aux couleurs, conserver aux formes leur précision et aux arêtes leur netteté. Il peut, comme Jean Van Eyck, détailler de merveilleux lointains, montrer tout à l'horizon une ville, et, dans cette ville, des fenêtres, et, dans les rues, des promeneurs menus, aigus comme ces insectes microscopiques que l'on découvre entre les brins d'une touffe d'herbe, plus infimes et plus nombreux à mesure que l'on regarde de plus près. La détrempe ou la gouache aurait amolli, empâté toute cette minutie. Le peintre peut aussi varier, passer du précis au flou et, comme le feront les Patenier, les Breughel, en des effets subtils et caressés, mêler les cassures rocheuses aux brumes de l'horizon. Ce modelé par ombres légères détaille fort joliment les rugosités de la peau détendue sur un visage plissé ou sur le métacarpe noueux d'une main en prière. Beaucoup plus tard, chez un des derniers venus de l'Ecole, Téniers, tout l'esprit tiendra dans la transparence limpide et la finesse incisive de cette manière pour un temps retrouvée.

La matière plus maniable fait aussi la couleur plus souple ; il faut voir combien ces peintres peuvent mettre de finesses dans une même coloration ; tel panneau, le petit saint François du musée de Turin (peut-être de Jean Van Eyck) montre d'infinies nuances entre deux ou trois notes de gris et de brun ; jeu discret et d'un instrument qui se contient. Mais faut-il varier les couleurs, la peinture à l'huile leur donne au besoin l'intensité d'une laque, la fraîcheur de fleurs champêtres, l'éclat limpide des pierres précieuses. Certaines parties de l' « Agneau » étincellent comme une joaillerie. Dans les grisailles comme dans les vives polychromies, les teintes se fondent sans se salir, la lumière et les couleurs jouent sans se contrarier. Chez nos peintres modernes, trop souvent la couleur se délaye dans la clarté ou reste étouffée dans l'ombre ; l'excès comme l'insuffisance de lumière en éteint l'éclat ; chez les Van Eyck et les meilleurs de leurs successeurs, les couleurs vibrent de toute leur intensité, d'un bout à l'autre de la gamme lumineuse. L'effet est toujours d'une plénitude étonnante ; ces petits panneaux concentrent les richesses de la nature, sans rien perdre de ses délicatesses et sans fausser ses harmonies ; « la couleur ruisselle à pleins bords », écrit Fromentin d'un tableau de Van Eyck ; elle ruissellera tant que vivra l'école flamande. Sauf un temps d'éclipse, pendant lequel l'âme nationale s'est oubliée dans une admiration trop fervente de l'Italie, ces peintres n'ont point cessé d'aimer la couleur pure et chan-

tante, depuis l'aurore radieuse des Van Eyck jusqu'au flamboiement de Rubens, fulgurations dernières et les plus éblouissantes de l'astre qui s'éteint.

On comprend que les peintres, lorsqu'ils eurent vu les prodiges d'exécution de la technique nouvelle, en aient immédiatement adopté les procédés. Et malgré sa complexité, on s'explique comment les habitudes des Brugeois se sont rapidement transmises, pour remplacer les pratiques anciennes. D'abord les maîtres enseignaient naturellement leurs recettes à leurs apprentis ; puis, ces mêmes maîtres avaient l'habitude de se réunir dans quelque ville importante, Bruges, Gand ou Lille, pour célébrer la fête de saint Luc, leur patron et « pour examiner en commun les points intéressant leur profession ». En un temps où Bruges, Gand, Bruxelles, Malines, Tournai, Douai, Arras, Valenciennes, Lille, etc., étaient des centres importants d'industrie luxueuse et artistique, les maîtres ne pouvaient se déplacer, sans rencontrer des écoles locales très vivaces; autant de milieux propices où il ne tombait pas une idée, pas un motif, pas une innovation qui ne fût immédiatement propagée. Quelques années suffirent pour que toute la région néerlandaise adoptât l'art nouveau ; puis il déborda à travers l'Europe, comme tous ces Flamands, dès lors grands migrateurs.

Les peintres à qui la tradition attribue l'invention de la méthode brugeoise sont les deux frères Hubert et Jean Van Eyck[1]. La tradition, à son habitude, simplifie, et sans doute les Van Eyck sont un peu comme ces héros de légendes dont les exploits personnels résument et symbolisent de lentes évolutions. Mais ils sont les auteurs incontestables de l'œuvre initiale qui longtemps sera pour les peintres néerlandais le modèle et comme l'Évangile de l'art nouveau, le fameux retable de l'Agneau Mystique. Après avoir subi quelques déplacements et perdu ses volets recueil-

[1]. Les frères Van Eyck, Hubert et Jean, sont originaires de Maeseyck (Eyck-sur-Meuse). De l'aîné, Hubert, on ne sait rien, sinon qu'il mourut en 1426, laissant inachevé le retable de l'*Agneau mystique*. C'est Jean qui termina l'œuvre. — Jean est peut-être né vers 1385-1390. Entre 1422 et 1424 on le trouve installé à Liège. Puis il devient peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, et suit en Portugal une ambassade envoyée par ce duc. A son retour, il s'installe à Bruges, et plusieurs documents prouvent qu'il est très bien en cour. Il meurt en 1441. — Outre l'Agneau Mystique, dépecé et partagé entre Gand, Berlin et Bruxelles, ses tableaux sont surtout des Vierges au donateur et des portraits; la *Vierge du chanoine van der Paele* (Bruges), la *Vierge du chancelier Rolin* (Louvre), la *Vierge au chartreux* (collect. G. de Rothschild, Paris), une *autre Vierge au donateur* (Dresde), l'*Annonciation* (Saint-Pétersbourg), *Saint François reçevant les stigmates* (Turin) ; et des portraits, *Arnolfini* (Londres), la *femme du peintre* (Bruges), d'autres à Berlin, Vienne, Londres. Bien que quelques authenticités soient contestées, Jean Van Eyck n'en est pas moins le peintre le mieux connu du XVe siècle néerlandais.

lis à Berlin et à Bruxelles, le panneau central se trouve aujourd'hui encore à Gand, dans l'église et sur l'autel qu'il devait décorer, et d'excellentes copies remplacent les volets disparus. L'œuvre fut exécutée entre 1420 et 1432. Hubert Van Eyck, le frère aîné, était mort en 1426 et c'est Jean qui acheva le retable. Cette collaboration suscite aujourd'hui bien des querelles sur la participation de chacun des frères à l'œuvre commune. La ligne de démarcation n'est pas près d'être tracée avec certitude. Peut-elle l'être, avec un procédé de peinture qui consiste moins à juxtaposer des teintes définitives qu'à superposer des glacis ? Peut-être le pinceau de Hubert a-t-il ébauché toutes les parties de la composition ; peut-être celui de Jean les a-t-il toutes achevées. Quoi qu'il en soit, des deux frères, Jean est le plus facile à connaître, car il existe d'autres œuvres certaines de sa main ; d'Hubert nous ne connaissons que sa collaboration au polyptyque de Gand et cette collaboration reste à déterminer.

Mais il nous faut présenter cette œuvre illustre.

Sur le volet fermé, prélude du grand mystère, deux sibylles et deux prophètes annoncent le Messie ; l'archange Gabriel salue la mère de Dieu et la Vierge accepte le sacrifice. Quand le triptyque s'épanouit, c'est comme un éblouissement ; l'immense joaillerie est cloisonnée savamment ; en ses dix compartiments se distribuent la philosophie et l'univers entier d'un chrétien du xve siècle. A l'étage supérieur, Dieu le Père, en manteau rouge, la tiare en tête ; sa figure virile et sereine, le sceptre de cristal, la main qui bénit expriment sa toute-puissance et sa bonté. A gauche Marie, vêtue d'un manteau bleu, couronnée de pierreries, semble une élégante châtelaine qui feuillette rêveusement ses heures. A droite, saint Jean-Baptiste, en manteau vert, un doux illuminé, chevelu et barbu comme un roi Assyrien, commente, l'index levé, les phrases d'un gros livre. Nous sommes dans les régions supraterrestres, et des anges chanteurs et musiciens, une maîtrise d'enfants blonds, chamarrés de brocart, accompagnent d'un concert céleste la majesté de Dieu, tandis qu'en d'étroites niches, Adam et Ève, les auteurs de la misère humaine, dont le sacrifice de l'Agneau rachètera la faute, dressent à droite et à gauche leurs lamentables nudités.

A l'étage inférieur, par delà les bordures des encadrements, comme derrière les meneaux d'une fenêtre, se développe le plus limpide, le plus brillant des paysages de printemps. Du ciel descend une clarté virginale que réfléchissent, comme des perles éparpillées, les myrtes et les roses ; une prairie s'étend, chaude, lumineuse, caressante au regard, toute cons-

tellée de campanules, de pâquerettes et de primevères, enclose de bocages, par delà lesquels pointent flèches, clochetons et pinacles, toute une merveilleuse cité gothique dans un lointain bleui. Au centre, sous la colombe planante, d'où rayonnent à travers l'espace les flèches d'or de l'esprit saint, l'Agneau, debout sur un autel, laisse couler dans le calice son sang rédempteur ; autour, une couronne d'anges, en robes blanches, roses ou lilas, présentent les instruments de la passion, ou font bondir l'encensoir au bout des chaînettes d'or. Au-dessous, la fontaine de vie, une précieuse dinanderie, déverse en une vasque polygonale ses filets argentés ; elle déborde dans la prairie, et le sable du fond scintille comme des pierres précieuses sous le cristal des eaux.

De partout des processions s'avancent, pour faire cercle autour du sacrifice divin. Au loin, par deux trouées des bosquets fleuris, de lentes coulées de teintes claires pénètrent dans la prairie ; à gauche, les Élus, parés de chapes et de mitres ; à droite, la théorie des Vierges martyres, mauves, azurées et blanches qui, le col penché, la ceinture souple, frôlent la pelouse de leur robe traînante. Au premier plan, de chaque côté de la fontaine de vie, une foule s'entasse ; à gauche, les sages et les voyants du monde antique, ceux qui avaient prédit et pressenti, énergiques figurines avec des barbes farouches et des visages d'autrefois ; à droite, ceux qui ont reçu la parole de Dieu et qui l'enseignent, les apôtres en toges, les prélats glabres et mitrés, brillants de tout le luxe ecclésiastique. Sur le volet de gauche, les soldats du Christ chevauchent, fanions au poing, vêtus d'acier, suivis des juges intègres, à l'allure pacifique. cependant qu'à droite, quittant leurs retraites pierreuses où les palmiers, les cyprès et les pins évoquent une nature méridionale et comme une luxuriance d'Orient, les vieux ermites, les pèlerins, vêtus de bure et le bâton en main, cheminent pesamment, le chef branlant et les pieds lourds.

Ce thème de l'Agneau se ressent d'un symbolisme nourri d'Apocalypse et de Légende dorée. Cet hommage universel au rédempteur dépasse infiniment les limites morales de la pensée néerlandaise ; il exprime le triomphe de l'Église universelle ; il est comme l'*Alleluia* de la chrétienté tout entière. Mais ce que montre avant tout le tableau des Van Eyck c'est une image précise des hommes et des choses que l'on voyait au début du XVe siècle dans l'Europe septentrionale. Ce sont les spectacles familiers aux yeux et à l'imagination d'un Brugeois ou d'un Gantois de ce temps que les peintres ont répartis dans les savantes divisions de ce triptyque. Sur les volets extérieurs, dans la chambrette de l'Annonciation, des cuivres

brillants et des boiseries soignées imitent la propreté méticuleuse et le confort menu d'un intérieur flamand, tandis qu'une galerie ouverte sur la rue laisse entrevoir des toits débordants et des pignons gothiques. Et en dessous, ce Jodocus Vydt, le donateur, pieux et timide, agenouillé ainsi que sa prude femme, est un des plus illustres représentants de cette bourgeoisie généreuse et ponctuelle qui associait le travail des peintres à sa piété et donnait assez de florins pour permettre l'exécution lente de ces précieux chefs-d'œuvre. Et non plus, dans la prestigieuse féerie du triptyque ouvert, rien qui ne soit emprunté à la réalité immédiate; l'humanité a fourni des modèles, la nature sa lumière et ses fleurs et l'industrie des villes l'image de leur luxe. Les deux figures d'Adam et d'Ève sont d'une exactitude dont nul peintre n'égalera plus la hardiesse. Jean Van Eyck n'aurait pas su montrer les premiers hommes dans l'éclat de leur jeunesse radieuse. Mais il a, par son réalisme littéral, exprimé puissamment la honte d'être nu qui était chez ses modèles. Ces gestes étriqués, ces bras serrés gauchement, ces muscles pauvres et ces chairs pâles sont de corps dévêtus par accident, qu'effarent l'air vif et le grand jour.

Aussitôt terminé, le tableau des Van Eyck était considéré comme l'œuvre essentielle, l'Évangile de l'art néerlandais. De Harlem à Amiens, de Cologne à Bruges, les peintres venaient pour l'étudier, et les étrangers même ne passaient pas en Flandre sans faire un pèlerinage à l'Église de Gand où il était placé. Dans cette œuvre, comme la nature, énorme, opulente et multiple, pleine d'émerveillements, riche de pittoresque, ils trouvaient, les uns des sujets de pieuse méditation, et les autres des beautés pour une contemplation indéfinie. « La foule ne la voyait qu'aux jours de grande fête; mais il y avait alors une telle presse qu'on en pouvait difficilement approcher, et la chapelle ne désemplissait pas de la journée. Les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art y affluaient comme, par un jour d'été, les abeilles et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues ou de raisins. » Or Carel Van Mander écrivait cette phrase, un siècle et demi plus tard, alors que la plupart des hommes du Nord avaient déjà perdu le goût de cet éclat, de cette précision, pour suivre un art plus ambitieux, inventé par une autre race.

Une telle réussite fixait pour longtemps la destinée de l'art flamand. Durant un siècle fleuriront les brillants panneaux, peintures religieuses qui seront des images de la nature. Dans l'œuvre de Jean Van Eyck tout, hommes et choses, n'est que portrait. Seule la figure de la Vierge semble légèrement idéalisée ; les traits trop uniformes, une petitesse excessive

des mains sont d'un peintre qui cherche par volonté un type de beauté déterminé. Mais ces caractères restent néanmoins d'un naturaliste véridique et qui n'a point le lyrisme hardi et heureux des peintres d'Italie.



Cliché Neurdein.

Jean van Eyck. — La Vierge et le chancelier Rolin; au fond une ville qui n'a pu être identifiée avec certitude : peut-être Lyon, ou Liège (Louvre, vers 1435-40).

Dans les quelques tableaux qui nous montrent la Vierge écoutant la salutation angélique, ou accueillant les hommages des saints et des donateurs, toujours la même petite figure ronde surmonte un corps à taille courte, allongé et grossi démesurément par la robe bleue et le manteau rouge. Le front bombé et ingénu, les paupières à fleur de tête, les joues pleines,

un soupçon de goitre, la chevelure blonde, lisse sur la tête, et sur la nuque frisée, légère comme une buée, prêtent à la Vierge la gravité enfantine et appliquée d'une toute jeune bourgeoise qui veut être majestueuse. Si ce visage n'est pas un portrait déterminé, il est le type idéal d'une société, d'une époque et d'une race.

Mais les personnages qui l'approchent, moines, chanceliers ou chanoines, sont bien certainement copiés sur le vif. La plus forte des compositions de ce genre de ces « Vierges au donateur », celle de Bruges, peut être choisie comme exemple. Tout en amusant l'Enfant Jésus, un petit être albinos et vieillot, la Vierge sourit doucement à ceux qu'une même tendresse respectueuse a groupés autour d'elle. Saint Donatien, un prélat mitré, dressé dans sa dalmatique bleue que raidissent les broderies et que les gemmes constellent; saint Georges, un jeune soudard, le corps enfermé dans une armure sombre et brillante, s'incline et salue avec un sourire rigide. Mais la plus caractérisée de ces figures est celle du donateur, le chanoine Van der Paele ; il est agenouillé et sa lourde face est toute secouée d'émotion; il vient d'ôter ses bésicles et de lever les yeux de son missel ; le regard est vide et les patenôtres semblent encore remuer ses molles babines. Ces vigoureuses figures se détachent sur une architecture savante, où brillent et se dessinent avec netteté les pierres rares et les chapiteaux sculptés d'une abside romane. La lumière qui pénètre à travers les lentilles vertes des verrières, capricieuse, brisée, avivée sur les luisants polis du métal et du porphyre, ne rencontre que surfaces dures et lisses qui l'absorbent et l'éteignent ou la réfléchissent par éclairs ; modèle de composition à la Van Eyck, que l'on ne rencontrera plus guère ; la netteté puissante du détail et son exactitude rendent plus solide encore et plus compacte la cohésion de cet ensemble.

Aussi cette école de Jean Van Eyck, son atelier même ont-ils laissé une merveilleuse galerie de portraits. Au peintre qui, dans une composition religieuse a su insérer des « donateurs » comme Jodocus Vydt, le chancelier Rollin, et Van der Paele, l'inoubliable chanoine aux bajoues mafflues et au goitre ballant, une simple figure suffisait pour déployer les ressources de son art. Pour l'artiste curieux d'observation profonde et difficile, un visage humain est le plus passionnant des sujets. Devant Jean Van Eyck quantité de personnages ont posé, marchands enrichis, vieux finauds ou jeunes hommes à la face confiante et honnête, dont les portraits sont maintenant dispersés dans les musées d'Europe. A Vienne le cardinal Albergati, un humaniste d'église, ironique et douil-



Jean van Eyck. — Portrait d'Arnolfini et de sa femme Jeanne de Chenany. Sur le mur, au-dessus du miroir se lit l'inscription : *Johannes de Eyck fuit hic, 1434* (Londres, Galerie nationale, 1434).

let, l'œil vif dans une figure lourde, des lèvres spirituelles dans un visage épais. A Berlin, un haut-fonctionnaire, face longue et ingrate, d'ossature forte, haut juchée sur un cou trop long de volaille déplumée ; ce chevalier de la Toison d'or, au regard tendu, à la bouche silencieuse, nous le trouverons parmi les personnages rèches et impassibles de Thierry Bouts. A Berlin encore, l'*Homme à l'œillet*, avec sa face parcheminée, crevassée, son derme mollasse et rugueux ; ce brave homme, compère de saint Antoine semble, dit un commentateur, effaré sous le regard que braque sur lui le peintre impitoyable. A Londres, Arnolfini et sa femme, bons bourgeois tout heureux de montrer l'image de leur bonheur, une tendresse mutuelle et un intérieur confortable. A Bruges enfin, la femme du peintre, une bourgeoise méticuleuse, à la coiffe soigneusement tuyautée, visage fin, nez pointu, lèvres minces qui ne remuent que pour dire des prières, ou donner des ordres aux servantes.

On trouve dans la plupart de ces portraits un même parti pris : montrer les personnages tournés vers leur droite, vus de trois-quarts, éclairés par une lumière crue qui détache bien le nez robuste, ne laisse dans l'ombre ni une ride ni une verrue et va jusqu'à détailler l'iris sous les paupières rougies. Rien de brutal comme la révélation de ces visages dénudés de tout poil, de cette peau sèche et cassée, jaunie comme l'ivoire ou tachée de couperose. Jamais plus figure humaine ne sera analysée avec cette exactitude acharnée, cette indifférence totale pour la laideur ; les sculpteurs de Florence ont parfois taillé dans le marbre ou ciselé l'aspect de la décrépitude ; les peintres ne l'osèrent qu'avec des atténuations. Malgré la présentation uniforme de toutes ces têtes de chanoines et de marchands, hommes d'église ou de comptoir, y a-t-il beaucoup de portraitistes qui aient su faire vivre une collection aussi variée de personnalités humaines, originales et complexes ? Pourtant, chez eux, nulle pose, nulle attitude, rien de voulu ni d'apprêté. Ils n'agissent pas et, sans doute, ne pensent guère. Leur attitude simple et forte est incompatible avec des gestes fugitifs, et le masque fixé brutalement interdit les caprices physionomiques. Les seules grimaces de ces visages sont celles que dessinent les rides indélébiles de l'âge. En copiant son modèle, le peintre ne rétablit pas la forme dont l'usure vitale a compromis la beauté ; on dirait, au contraire, qu'il suit dans la fatigue des chairs flétries le lent travail de la mort et la manière qu'elle a de miner sourdement chaque organisme.

Quelle que soit l'œuvre que l'on considère, c'est donc la vérité littérale



Cliché Hanfstaengl.

Jean van Eyck. — L'homme à l'œillet (Berlin, Musée, vers 1435-40).

qui semble avoir dominé l'art de Van Eyck. Le peintre s'est objectivé absolument. Quelle préoccupation, quel sentiment discerner dans sa vision, sinon le désir de voir juste ? On n'y trouve point les alternatives d'une attention qui se relâche et se reprend. Du même regard soumis et dominateur, il accueille tout le réel, s'en empare et le copie avec le même sérieux, le même miracle d'application et les mêmes bonheurs de rendu. Cette minutie n'a rien de mesquin et cette habileté n'est pas creuse. Si la main est à ce point appliquée et adroite, c'est pour satisfaire une vision exceptionnellement raffinée. L'œil de ce prodigieux praticien était comme une lentille puissante qui absorbe et concentre un coin de nature; proportion des formes, rapport des couleurs, fermeté des premiers plans, minuties lointaines de l'horizon, tout est observé et rendu avec une intensité et une cohésion que les autres écoles de peinture laisseront perdre. Qui pourrait même copier un Van Eyck? Ses chefs-d'œuvre sont maintenant dans les musées, comme ces petites glaces convexes, qui, parfois, dans un coin obscur de ses tableaux, réfléchissent tout un paysage ; et même leur éclat vernissé ne fait-il pas songer à la dureté brillante du miroir? Avec son dessin rigoureux, ses colorations éclatantes, il a capté les apparences mouvantes, pour les enfermer, avec la chaleur et la vie, sous un émail indestructible.

S'il avait seulement changé quelques habitudes d'atelier, le succès de la peinture à l'huile mériterait assez peu qu'on le signale ; mais ce procédé apportait avec lui une manière nouvelle de voir. Cette couleur, les peintres du Nord ne l'ont point adoptée pour jouer avec son éclat et ses mille nuances, ils n'ont vu en elle qu'un moyen d'imiter la réalité avec plus d'exactitude ; lorsque leurs tableaux sont particulièrement brillants, c'est que le modèle imposait cette richesse. Jamais encore la peinture n'avait été comme alors, dans toute la force du terme, un art d'imitation. Sur le mur que décore le peintre italien, la couleur donne une idée, une interprétation des choses, bien plus qu'une copie. La fresque, large et expéditive, réduit tous les effets à quelques lignes, à quelques plans, à quelques teintes ; et ces teintes laissent toujours sentir le plâtre qu'elles colorent. Le plus alerte des coloristes ne saurait se dégager de cette servitude ; Véronèse, Tiepolo eux-mêmes, quand ils peindront à fresque, accepteront cet alliage crayeux et même en tireront parti, l'un pour ses gris argentés, l'autre pour son coloris papillotant et poudré. Au contraire, la peinture à l'huile, sous le pinceau d'un habile Flamand, se plie à toutes les exigences du



Le Maître de Flémalle ou de Mérode. — L'Annonciation : à gauche, les donateurs : à droite, saint Joseph confectionne des souricières. (Collection de Mme la comtesse de Mérode, Bruxelles).

modèle; elle se prête à toutes les métamorphoses, tour à tour velours, chair ou métal. Le peintre ne s'arrête pas à contempler les jolies teintes qui fleurissent sur sa palette bien propre; il ne songe qu'à les comparer, à les assortir aux images de la réalité.

Il prend l'habitude de n'employer jamais une couleur qui ne soit exactement évaluée par rapport aux couleurs voisines, plus claires ou plus sombres, plus vives ou plus ternes, plus opaques ou plus légères. Les yeux toujours fixés sur l'objet qu'il copie, jamais il n'oublie cette solidarité des teintes et des lumières qui constitue les seules harmonies qui soient, celles que la nature nous enseigne. Peu d'années avant les Van Eyck, ces rapports étaient ignorés ou négligés. Bellechose ou Malouel, lorsqu'ils colorent une robe bleue, la peignent sans scrupule avec le même bleu qu'ils viennent d'appliquer sur le ciel; l'azur transparent et une pièce de drap font deux taches identiques, aussi pures, aussi inconsistantes l'une que l'autre. En Italie, chez les coloristes les plus raffinés du xv[e] siècle, même indifférence aux valeurs ; les meilleures fresques de Fra Angelico imitent l'éclat d'un vitrail, non un effet réel. En Flandre au contraire, après Van Eyck, aucun peintre ne posera plus sa couleur, sans évaluer le degré de lumière, de transparence ou d'opacité qu'il doit lui donner. Des rapports exacts lient fortement les parties d'un tableau; elles forment un tout, comme le coin de nature qu'un même regard contemple dans son ensemble.

Le réalisme de cette peinture est particulier à cette civilisation urbaine, la plus industrieuse qui fut jamais. Les peintres, comme les autres ouvriers, connaissent la valeur de l'adresse manuelle qui a fait une vie confortable dans une nature presque hostile. Ils apportent à ces objets, créés par l'ingéniosité humaine, pour notre agrément et notre usage, le même intérêt passionné que, dans le même temps, les Florentins mettent à étudier l'anatomie de notre corps. Lorsque les Van Eyck ou Memlinc peignent une couronne, ils la cisèlent au pinceau avec les scrupules d'un orfèvre qui serait peintre ; le comptoir d'un changeur, l'étalage d'un joaillier sont représentés de telle sorte que c'est une tentation pour nous de toucher les pièces d'or, les colliers de perles , les branches de corail et les aiguières ouvrées. Les intérieurs les plus modestes sont meublés d'ébénisteries savantes ; les bois sont rabotés avec soin, les angles nets et les joints bien ajustés. Le peintre entre dans l'esprit des choses, comme s'il avait équarri les solives, taillé le métal, sculpté la pierre, martelé les landiers. Il apporte la même science technique dans les édifices. S'il peint

une cathédrale gothique, aucune indication ne pourrait être ajoutée par l'architecte et le maître maçon ; il rend évidente l'économie des forces qui



Cliché Hanfstaengl.

Roger van der Weyden. — La descente de croix (Madrid, Musée du Prado, 1440).

soutiennent l'immense vaisseau sur ses croisées d'ogive, ses piliers et ses arcs-boutants. Les peintres néerlandais comprennent et montrent de quelle matière les choses sont faites ; leur réalisme n'est pas un impressionnisme ; ils donnent l'image expliquée qui suppose une intelligence de toutes les techniques et une jouissance raffinée devant la belle main-d'œuvre.

Surtout quand ils peignent des draperies, ces flamands nous font sentir la délicatesse de leurs yeux et de leur toucher. Ils sont d'un pays de tissage ; ils savent le prix des lainages souples, des velours caressants ; ils distinguent les satins au contact froid et les épaisseurs profondes et moelleuses d'un drap d'hiver. Ailleurs, à Florence, la draperie n'est belle que par le dessin du corps qu'elle revêt ; c'est une forme abstraite, un jeu de plis. Il en était de même chez les miniaturistes, chez Beauneveu, par exemple, qui arrondissait en volutes les plis profonds et tourmentés de la sculpture contemporaine. De ces miniatures à la peinture le vêtement se métamorphose ; tout souvenir de la toge disparaît ; l'empereur Auguste lui-même est vêtu de brocart et de tissus emperlés ; les personnages sont enveloppés, emmaillottés, perdus en d'opulentes étoffes. Elles s'étalent aux pieds de la Vierge, de sainte Catherine, de sainte Barbe en cassures abondantes, celles que forment naturellement de beaux lainages, lourds et souples. On croirait qu'une main experte les a disposées là, comme à la Halle aux draps, pour induire l'acheteur en tentation.

Aussi ce peintre a-t-il de trop bons yeux pour avoir besoin d'imagination ; ce qu'il enferme dans l'étroitesse de ses petits panneaux, c'est l'image concentrée du monde où il vit, le milieu sur lequel la civilisation flamande a marqué son empreinte. Les figures tiennent de très près à ce qui les entoure, aux choses matérielles que l'homme a mises sous sa dépendance immédiate ; jamais les objets usuels de sa maison, les villes, les paysages, qu'il habite, jamais l'univers inanimé n'avaient été rendus, portraiturés par un art aussi attentif. Le bourgeois dont on nous donne l'image est placé dans le cadre de son existence. Souvent c'est dans son intérieur, au milieu de ses meubles qu'il nous est présenté ; par la fenêtre ouverte apparaît la rue qu'il suit pour aller à la Bourse, à son comptoir, ou le chemin qui mène à sa campagne ; et les figures que l'on aperçoit, cheminant au loin, précisent encore ce renseignement. Et si, dans quelque coin plus obscur de la chambre, brille une clarté insolite, approchez-vous et regardez : dans la lumière d'une fenêtre reflétée en éclair par un miroir, vous pouvez suivre des yeux les fines silhouettes des petits bourgeois fourrés qui circulent sur les pavés ronds, en faisant claquer leurs socques.

Les scènes religieuses, la vie de Jésus, de la Vierge, sont autant d'occasions pour montrer des aspects de l'existence néerlandaise. Tout ce que la tradition laisse imprécisé dans les motifs religieux, paysages, maisons, costumes, figures, s'emprunte à la réalité contemporaine. Seuls quelques personnages sont de type trop fixé pour qu'on puisse leur imposer

la transposition flamande. Et pourtant, la Vierge elle-même, de Jean Van Eyck à Matsys, en passant par Memlinc et Gérard David, ne suit-elle pas de très près les modes successives de l'élégance mondaine, tant dans la



Roger van der Weyden. — Le Jugement dernier. Partie centrale (Hospice de Beaune, après 1450).
(Reproduction autorisée par J. E. Bulloz, éditeur officiel des Hospices civils de Beaune.)

beauté de son visage que dans le dessin de son costume ? Lorsque, assise sur un trône, elle accueille les saints et donateurs venus pour l'adorer, elle est une coquette fille de Bruges, parée d'étoffes rares et de bijoux ; quand elle fuit en Égypte avec saint Joseph, elle est plus rustique, c'est

le voyage du paysan à la ville un jour de foire ; quand la famille s'arrête un instant auprès d'une fontaine, la Vierge dépose à terre le panier aux provisions, tandis que saint Joseph gaule sans façon les arbres du chemin. L'Annonciation la surprend dans l'intimité d'un intérieur bien tenu ; l'ange, un enfant de chœur ailé, pénètre dans l'oratoire, et sa robe blanche s'étale largement sur les dalles rouges. Sur un petit panneau du « maître de Mérode », le souffle du Saint-Esprit en passant a éteint la chandelle et la mèche encore rouge laisse filer des banderolles de fumée bleue. Les objets qui sont là, autour de la jeune femme, à portée de sa main, rappellent ses occupations quotidiennes et les gestes ordinaires de la journée. C'est sur ce banc sculpté qu'elle lit ses heures, la tête inclinée doucement sur l'épaule, et c'est de cette fenêtre que, le soir, elle regarde la lumière s'éteindre à l'horizon par delà les pignons dentelés et la silhouette noire de l'énorme beffroi.

Quelle extension soudaine de la peinture ! En regardant avec un peu d'attention ce que tout le monde avait sous les yeux, on s'était intéressé aux apparences les plus humbles, on avait découvert la petite âme silencieuse que les choses recèlent sous leurs formes et leurs couleurs. Dès lors on trouva quelque douceur à reconnaître ces accessoires de la vie humaine dans les tableaux où, auparavant, on se montrait seulement la noblesse de Jésus en croix, ou le désespoir grimaçant des damnés. Les Van Eyck, qui sont les initiateurs, n'ont d'abord retenu de la réalité que les aspects de fête, ceux dont s'émerveillent les plus indifférents ; dans l'*Agneau* ils ont montré la nature constellée de fleurs et les hommes ruisselants de pierreries. Mais leurs descendants seront moins exclusifs ou moins dédaigneux ; ils s'intéresseront aussi aux haillons des chemineaux, au matériel rustique, aux pauvres chaumières sous des nuées grises. Ils mettront de la bonhomie dans les épisodes traditionnels de la religion, et par d'innombrables liens rattacheront à la vie quotidienne ces histoires d'autrefois. Et quand, deux siècles plus tard, dans les plus septentrionales des régions néerlandaises, chez les peintres de Harlem et d'Amsterdam, devenus calvinistes et perdus pour la peinture religieuse, la sève nationale montera plus vive et plus fraîche que jamais, alors s'épanouira un art merveilleux de paysages, d'intérieurs et de portraits ; toutes ces choses que nous ne voyons plus, tant elles nous sont familières, modestes comparses de notre existence, elles s'étaient confiées aux premiers peintres qui furent assez ingénus pour les observer affectueusement, assez habiles pour les imiter. Pour la première fois, on aimait le monde

matériel un peu pour lui-même. Et dans quel pays d'abord ? Non pas dans ces régions parées de tous les charmes, comblées de tous les dons, où l'art devrait être une action de grâce à la nature, mais bien sous ces rudes climats où, malgré la nature ingrate, la vie est devenue facile et belle, à force d'ingéniosité et de travail ; chez les hommes qui, d'un sol infructueux ont fait des champs cultivés comme des jardins, des jardins fleuris comme des parterres, qui ont su bâtir des villes riantes sous un ciel morose, et aménager des intimités si bien closes, derrière les vitres battues par la pluie, qu'elles font aimer l'hiver et consolent du soleil triste.

CHAPITRE II

L'ÉVOLUTION DU STYLE NÉERLANDAIS

Comment cet art s'est-il transformé au cours du XV[e] siècle ? Les œuvres qui ont subsisté sont nombreuses, mais fort dispersées et, la plupart du temps, anonymes. Il faut, dans un exposé de ce genre, qui ne laisse le temps de discuter aucune attribution, se résigner bien souvent à l'incertitude et se contenter du vraisemblable. Les filiations d'écoles sont toujours fort douteuses et d'ailleurs les villes flamandes, Bruges, Lille, Gand, Bruxelles, Louvain sont assez voisines et entre elles les échanges assez fréquents, pour rendre à la fois impossible et inutile une distinction bien nette entre les écoles locales.

Au contraire quelques dates sûres permettent de situer la plupart de nos peintres dans le cours de l'histoire, et nous les voyons alors se grouper assez nettement par génération :

1° Au milieu du siècle, quand meurt Jean Van Eyck (1441), deux artistes illustres sont en pleine activité : Roger Van der Weyden (1399-1464) et Thierry Bouts (1410-1475) ;

2° Trente ans plus tard, une nouvelle génération tient la scène : Hugo Van der Goës, Juste de Gand, qui furent glorieux entre 1460 et 1480 et Hans Memlinc (1435-1495) ;

3° Trente ans plus tard enfin une dernière génération, celle de Gérard David (1460-1523) et de Quentin Matsys (1466-1530) ouvre le XVI[e] siècle.

Ces étapes chronologiques conduisent du style médiéval, septentrional, « gothique » de Jean Van Eyck et de Roger Van de Weyden au style « Renaissance » de Matsys, où se mêlent déjà l'art de Flandre et l'art d'Italie. Quels sont donc les caractères du style « gothique » ?

Son réalisme devrait nous mettre en contact direct avec l'art flamand ; les peintres modernes, inspirés presque toujours par un réalisme aussi ardent, auraient dû se rencontrer avec les premiers qui donnèrent du

monde matériel un portrait ressemblant. Comment donc ces flamands primitifs nous semblent-ils d'un autre âge ? Parce que le réalisme absolu interdit au peintre une harmonie de composition qui est devenue, après la Renaissance italienne, une des exigences du goût moderne et aussi



Cliché Hanfstaengl.

Roger van der Weyden. — L'adoration des Mages ; le mage agenouillé a peut-être les traits de Philippe le Bon et le jeune prince de droite ceux de Charles le Téméraire (Munich, Pinacothèque, entre 1450-1464).

parce que ces peintres, malgré la probité ingénue de leur vision, restent étroitement attachés au style médiéval de la miniature et de la tapisserie. Aussi, de Van Eyck à Quentin Matsys, du commencement à la fin du siècle, subsiste-t-il dans cette école des *archaïsmes*, c'est-à-dire des habitudes destinées à disparaître.

Pour le fresquiste qui, debout sur son échafaudage, brosse rapidement à bras tendus, l'habileté d'exécution est une chose ; elle en est une tout

autre pour celui qui travaille incliné sur une besogne minutieuse, comme une dentellière de Malines ou de Bruges. Cette technique lente de l'huile, jointe aux habitudes du miniaturiste, cette exécution conduite tranquillement, reprise, abandonnée et reprise de nouveau par des yeux et une main reposés, permettait au peintre de voir toujours plus de détails et lui donnait la tentation de les rendre tous. D'ailleurs artistes et amateurs avaient encore une ingénuité que plusieurs siècles de peinture nous ont fait perdre, en nous habituant aux visions les plus capricieuses et à toutes les fantaisies d'exécution. La peinture-portrait était à son aurore et nul n'était encore blasé sur la perfection du rendu. Les plus raffinés n'auraient pas compris l'intérêt d'une impression simplifiée, traduite nerveusement par quelques hachures caractéristiques; pour un tableau, comme pour un meuble de luxe ou un bijou, on exigeait d'abord la qualité de la matière première et la perfection de la main-d'œuvre. Ces artisans honnêtes n'avaient pas de mots correspondant à nos termes esthétiques, et encore au temps de Van Mander, leur langue d'ouvriers ne savait admirer que la besogne bien faite. Quand ils auront perdu ces qualités, à leur retour d'Italie, les flamands du xvie siècle resteront émerveillés devant la minutie des vieux maîtres : « Hemskerck allait souvent contempler le *Résurrection de Lazare* de Van Ouwater, sans pouvoir en rassasier ses regards. « Mon fils, disait-il au propriétaire qui était son élève, de quoi donc ces gens-là se nourrissaient-ils ? » Il faisait allusion au temps prodigieux que les peintres avaient dû consacrer à l'exécution de pareils travaux » (Carel Van Mander). Cette extraordinaire probité d'exécution n'a pas été vaine; les vieux flamands, s'ils traversaient nos musées, reconnaîtraient leurs panneaux tels qu'ils sortirent de leur atelier; pour les détériorer, il faut le vandalisme d'un iconoclaste ou la maladresse d'un restaurateur.

Mais si le souci du détail n'est pas inconciliable avec la solide architecture de l'ensemble, il ne lui est pas non plus très favorable. La composition, chez ces peintres myopes, est souvent gauche et malaisée. Ils n'en connaissent guère d'autre qu'une symétrie un peu guindée; les processions qui marchent vers l'Agneau, ainsi que les saints et donateurs groupés autour de la Vierge, s'équilibrent comme des poids égaux dans les plateaux d'une balance. Tout tableau, au contraire, qui représente une action un peu agitée et contient de nombreux personnages, est en général enchevêtré au possible; les Calvaires, qu'ils soient de Memlinc ou d'anonymes médiocres, montrent des figures emmêlées, un désordre qui

piquerait la curiosité dans un petit cadre, mais qui, dans un grand, fatigue ; car les Italiens, appliqués de bonne heure au travail de la composition, ont découvert et enseigné qu'en peinture les parties doivent être assemblées d'autant plus fortement que le tableau est plus vaste ; comme au théâtre, les personnages importants sont au centre, en des attitudes expressives, et à chaque aile des figurants garnissent sans encombrer, et amusent la vue, sans occuper l'attention. Et pourtant les hommes du Nord ont subi l'influence des spectacles dramatiques ; mais les drames auxquels ils ont assisté, ce sont ces mystères inorganiques dont l'action se déplaçait sur la scène, depuis la crèche de Béthléem jusqu'au rocher du Golgotha. Les peintres aussi ont dispersé dans les cases nombreuses d'un décor très compliqué les moments successifs d'une même histoire. Deux œuvres de Memlinc sont des panoramas de ville ; à travers les rues, de maison en maison, de carrefour en carrefour, le regard suit le voyage de Jésus, dont l'image se répète pour chaque épisode depuis la naissance jusqu'à la mort et la résurrection. La peinture flamande ne connaît pas la puissance, pour ainsi dire, oratoire d'une composition simple et bien rythmée, où les vides et les pleins se balancent, où les figures et les groupes se dégagent nettement, comme les membres d'une phrase périodique. Les plus grands tableaux ne gagnent pas à être contemplés de loin. L'*Agneau* de Gand, le *Jugement dernier* de Beaune, l'*Adoration* de Van der Goës, tous ces triptyques doivent être examinés comme ils ont été exécutés, détail par détail. Quand l'écrin est ouvert, il faut s'approcher, regarder la minutie du travail ; le plus souvent celui-ci n'est vaste que par l'accumulation de petites choses.

Même sortis de la décoration des manuscrits, les flamands semblent encore resserrés par le format du parchemin. D'où ces nombreux panneaux en hauteur, où les figures se superposent sans façon, où la perspective trop montante semble celle d'objets vus de trop haut ou de trop près. Le peintre ne place pas son modèle à une distance suffisante pour corriger la fuite excessive des lignes ; le sol des paysages ou le dallage des intérieurs descend jusqu'au pied du chevalet sur lequel le peintre travaille et le plan horizontal sur lequel marchent les personnages semble monter vers l'horizon. De plus s'ils appliquent rapidement la perspective aérienne, en peintres qui savent contempler la nature, les flamands n'usent pas toujours correctement de la perspective linéaire, parce qu'ils ne sont pas hommes à spéculer sur les lois de leur art. L'instinct, pour la plupart des cas, suffit à les guider, mais ils tolèrent quantité de petites

conventions héritées des miniaturistes. Ils réduisent à une exiguïté excessive les accessoires du second plan : architectures, paysages et mobiliers apparaissent minuscules derrière les acteurs qui sont devant la scène. Les processions lointaines de martyrs qui viennent adorer l'*Agneau* traversent des bocages d'arbres nains, ceux qui figurent parfois dans les *Très Riches Heures* du duc de Berry. Dans la même œuvre des Van Eyck, sur les volets extérieurs, la Vierge qui salue l'Ange de l'Annonciation est enfermée dans une chambrette si étroite qu'elle ne pourrait s'y mouvoir, agenouillée sous un plafond si bas qu'elle ne pourrait se redresser. Même s'il quittait son volumineux chapeau de feutre, l'Arnolfini ne passerait pas, sans se heurter, sous sa jolie suspension de cuivre. Autant d'habitudes d'enlumineurs obligés de réduire beaucoup les choses pour en faire entrer davantage dans un petit espace ; elles ne disparaîtront que lentement au cours du xve siècle.

Ce n'est pas seulement la miniature qui a formé le style des maîtres néerlandais ; chez Roger Van der Weyden et ceux qui se rattachent à son école, la composition, construite plus hardiment, mais aussi moins cohérente, rappelle beaucoup des effets de tapisserie : « On faisait à cette époque des toiles de grandes dimensions, historiées de personnages et que l'on tendait dans les appartements, à la façon de tapisseries. Ces toiles étaient peintes à l'œuf ou à la colle. Roger était un bon maître en ce genre... Celui qui aborde de tels travaux pourra se convaincre sans peine qu'on n'obtient pas aussi facilement un bel effet en grand qu'en petit » (Van Mander). Les peintres donc fournissaient les modèles aux tapissiers ; Jean de Bruges avait exécuté les cartons pour l'immense tapisserie d'Angers. Bien que toutes traces de ces peintures aient disparu, on peut se représenter ce qu'elles furent, en examinant les tapisseries qui ont survécu. Dominé par des préoccupations décoratives, le peintre, avant tout, devait garnir sa composition entière de figures, d'architectures, de plantes, de banderolles sinueuses couvertes d'inscriptions ; il devait remplir l'espace à décorer de détails répartis également, comme les motifs sur une étoffe brodée. Enfin l'exemple des retables en bois sculpté a aussi accoutumé les peintres à un espace sans profondeur ; Roger Van der Weyden applique ses personnages sur un plan vertical ; dans sa *Descente de Croix* (Madrid) les figures s'agitent devant une sorte de boiserie dorée qui n'est pas l'or des peintures médiévales, car l'ombre des personnages s'y projette comme sur un mur de fond ; même lorsqu'il représente un paysage fuyant au loin, les figures évoluent tout au premier

plan. La différence apparaît distinctement entre les peintres-miniaturistes



Cliché Hanfstaengl.

Albert van Ouwater. — Résurrection de Lazare (Berlin, Musée, date inconnue).

et peintres-tapissiers ou sculpteurs de retables, si l'on compare la manière dont les Van Eyck savent disperser leurs figurines dans un paysage,

tandis que celles de Roger semblent sur une scène sans profondeur, retenues sur le bord du cadre comme des acteurs sur la rampe.

Mais surtout cet art, trop asservi à la copie du modèle, est en échec dans la fiction. Le peintre voit et rend à la perfection, mais entre le travail de l'œil et celui de la main, la pensée ne semble pas intervenir et parfois les fragments de réalité s'ajustent assez mal. La précision de la peinture entrave le peintre; moins explicite, plus enveloppée, l'expression laisserait s'effacer bien des disparates. Sans doute les Van Eyck ont su, sans gaucherie, donner une image pittoresque de la Rédemption par le sacrifice de Jésus, et pourtant c'est à la nature qu'ils ont pris leur image du surnaturel ; mais dans leur polyptyque, des cloisons séparent les mondes dissemblables, et les figures célestes ne se mêlent pas aux paysages et aux êtres d'ici-bas. Pour représenter Dieu le père, un empereur-pape; pour le paradis, une maîtrise d'enfants chanteurs et musiciens; quant à l'adoration mystique de l'Agneau, le symbole pouvait en être figuré par un spectacle familier à tous : des processions d'été arrêtées devant un reposoir. Ainsi les compartiments du triptyque, sans disperser les acteurs de l'énorme Mystère, séparent des êtres que le peintre a faits de taille différente, pour montrer la différence des natures. Mais dans le *Jugement dernier* de Beaune, une des plus puissantes œuvres de cette école, comme dans tous les Jugements derniers du xve siècle flamand, le peintre, sans doute Roger Van der Weyden, a mêlé dans le même paysage les hommes qui sortent de terre et les figures célestes qui viennent les juger ; au centre, un ange de stature immense pèse les âmes ; à ses pieds de petits corps se lèvent du sol : anatomies misérables, pauvres larves honteuses qui courent gauchement, repliées et grelottantes, comme si elles cherchaient leurs vêtements. Le peintre a copié avec la même minutie réaliste l'ange qui juge et les ressuscités ; seulement il a rendu à des échelles fort différentes cet enfant de chœur géant et ces tout petits baigneurs.

La présence du modèle donne au peintre toute assurance pour dessiner les rides d'un visage ou les cassures d'une étoffe ; elle sert moins pour représenter le mouvement et faire évoluer librement les figures dans l'espace ; il faut ici l'intervention d'une pensée qui compose ; attitudes expressives ou élégantes, groupements harmonieux sont le fruit de la méditation autant que de l'observation. Aussi, pour avoir été trop copiés, pas assez imaginés, les petits acteurs de ces tableaux gothiques manquent-ils dans leurs attitudes de franchise et d'aisance. Les peintres ont beaucoup contemplé les vêtements et n'ont pas deviné les corps ; ces lourdes étoffes ne

dessinent pas les membres ; les draperies n'ont pas de geste ; leurs plis se cassent fortuitement, et, sous le fouillis, les attitudes restent souvent indéterminées. C'est la rançon des somptueux costumes, des houppelandes fourrées, des robes surabondantes et des surcots rigides ; sous l'étincellement des broderies et les reflets du velours, ces peintres n'ont pas su retrouver la forme humaine et ils paraissent insensibles à l'élégance suprême d'un mouvement juste. Dans plus d'un Calvaire, la Madeleine, abîmée de douleur au pied de la croix, est comme une robe sans corps, et ses gestes de désespoir restent enfouis sous les gros plis du brocart et les fleurs de la broderie.

Ce dessin suit de trop près les particularités du modèle pour pouvoir dégager franchement la structure d'un mouvement où trop de détails contrarient l'allure générale : anges, bergers, mages, apôtres ou bourreaux, toutes ces petites figures marchent, s'agenouillent, s'asseoient comme si leurs jointures manquaient de souplesse et leur équilibre de sûreté. Quand l'Ange de l'Annonciation apparaît, on ne sait s'il avance ou s'il est arrêté, s'il est debout ou à genoux. Les acteurs de la peinture flamande sont loin de posséder cette aisance, cette largeur emphatique que les acteurs italiens exagèrent au contraire ; ils n'ont pas l'habitude de la scène, et s'y tiennent gauchement. Ils semblent étriqués même dans la violence et, quand les bourreaux flagellent Jésus, ou quand les disciples se lamentent sur le cadavre du maître mort, leurs attitudes restent contraintes. Si un Florentin ou un Vénitien de la Renaissance représente la *Mise au Tombeau,* autour du corps inerte les mouvements de désespoir enveloppent leur véhémence dans l'harmonie commune de gestes cadencés ; chez le peintre du Nord, un cadavre très vrai, bien copié, se casse gauchement, posant à faux sur le sol pour montrer au spectateur sa face pâle aux ombres violacées ; tout autour, les gestes douloureux se contrarient ou se répètent, et entre deux figures grimaçantes de sanglots, bien souvent, vient s'insérer la face placide d'un brave homme de donateur. Les détails ont bien la vérité de documents, mais dans la composition on ne sent pas la discipline qu'impose une intelligence dominatrice.

A la mort de Jean Van Eyck, Roger Van der Weyden avait sans doute une quarantaine d'années et venait de terminer la fameuse *Descente de Croix* aujourd'hui à Madrid. Aucun texte ne nous permet d'en faire un élève des Van Eyck, et rien dans son œuvre ne rend vraisemblable une

filiation de l'un à l'autre peintre. Sans doute, il fera son profit de la nouvelle manière et mettra dans ses portraits d'hommes et de choses une ressemblance que n'avaient point cherchée les peintres antérieurs ; mais il reste fidèle aux habitudes médiévales et pour le plaisir de copier la réalité, il n'oubliera jamais l'intérêt religieux et dramatique.

Des œuvres comme la *Descente de Croix* [1], comme le *Jugement Dernier* de Beaune, confirment tout à fait l'opinion courante à son sujet déjà au temps de Van Mander : « il a puissamment contribué aux progrès de l'art par son exemple, non seulement en ce qui concerne la conception, mais pour l'exécution plus parfaite envisagée sous le rapport des attitudes, de l'ordonnance et de la traduction des mouvements de l'âme : la douleur, la joie, la colère, le tout selon l'exigence des sujets. » Il n'a pas sans doute exprimé la joie, mais nul n'a su mettre plus de pathétique dans une descente de croix, ni montrer avec plus de sérieux les damnés grimaçant de douleur et grinçant des dents. Même les portraits de donateurs témoignent par leur émotion qu'ils prennent part au drame ; toutes les physionomies sont expressives. La Vierge n'a pas chez lui la placidité un peu bourgeoise que lui donnait Jean Van Eyck ; c'est une jeune femme aux traits fins, non point copiée d'après quelque enfant ingénue et robuste, mais imaginée pour être la Vierge aux Sept Douleurs, la mère évanouie aux pieds de la croix et que l'on retrouve, au jour du Jugement dernier, compatissant aux tortures des réprouvés ; noble et frêle visage, à la pâleur de cire, aux yeux cernés, tel qu'on en voit parfois sous les cornettes des religieuses.

Mais aussi est-il loin de l'adresse prodigieuse de Jean Van Eyck ; il n'observe pas avec la même exactitude et son exécution n'est pas toujours impeccable. Sa couleur conserve longtemps encore la consistance crémeuse de la détrempe, comme s'il n'avait pas connu la limpidité de l'huile. Les ombres sont courtes et sans transparence ; les formes ont une sécheresse un peu tranchante ; les teintes se juxtaposent sans transition, et bien qu'elles n'aient pas la même intensité éclatante que chez Jean van Eyck, elles produisent parfois une bigarrure un peu heur-

[1] Roger van der Weyden, transcription flamande du nom français Roger de la Pasture. est né à Tournai (1399). Il y fut élève de Pierre Campin. Puis il s'installe à Bruxelles où il a la charge de *pourtraiteur de la ville*. En 1449 il fait un voyage en Italie et se trouvait à Rome en 1450. Il mourut en 1464. Les œuvres, généralement considérées comme étant de Roger van der Weyden sont : deux *Descentes de croix* (Madrid, Louvain) ; le *Jugement dernier* (Beaune) ; le retable de Middelbourg, une *Nativité* (Berlin) ; l'*Adoration des Mages* (Munich) ; la *Mise au tombeau* (Florence) ; la *Vierge et l'enfant* (Francfort). Les *Sept Sacrements* (Anvers) sont plus contestables. Quantité de peintures se rapprochent plus ou moins des œuvres citées ici.

tée : coloration plus exacte que celle du XIVe siècle, mais non plus harmonieuse, parce que le peintre, qui a perdu la douceur tendre des enlumi-



Cliché Bruckmann.

Thierry Bouts. — La Cène; à droite, le portrait de l'artiste sans doute et dans l'ouverture du mur, au fond, celui de ses deux fils (Louvain, église Saint-Pierre, 1466-68).

nures à la Malouel, ne sait encore rien du clair-obscur, et n'enveloppe pas dans une large pénombre de grandes parties de sa composition. Ces figures, il les dessine avec une magnifique hardiesse, mais sans avoir

encore les scrupules, ni la certitude d'un pur copiste de la réalité. Le cadavre de la Descente de Croix, avec son modelé flou et ses contours secs, n'est pas très différent du crucifié tel que le peignait Malouel ou Bellechose. Les figures qui se lamentent tout autour ont de longs corps dégingandés, tordus, cassés, entortillés en des robes dont les plis compliqués ne dessinent ni les gestes des figures, ni la pesanteur naturelle de l'étoffe.

Roger Van der Weyden n'est donc pas un continuateur des Van Eyck; il est plus près de la peinture gothique. Pourtant il ne compte pas parmi ceux qui ne purent s'adapter au réalisme des peintres à l'huile et dont l'art s'évanouit lorsqu'apparurent les Van Eyck. Il sut accepter les procédés et le style nouveau qui jetaient d'un coup la réalité entière dans la peinture religieuse ; mais les choses ne viennent pas se refléter dans son œuvre comme en un miroir impassible ; les figures sont émues et, malgré la lenteur méticuleuse du travail, on sent l'imagination ardente et la sensibilité passionnée. C'est parce qu'il sut concilier la technique nouvelle avec les pensées traditionnelles qu'il fut le plus répandu peut-être des peintres gothiques ; son imagination était tout entière enfermée dans le cycle médiéval, son esprit est moins local que celui des Van Eyck ; le cercle de son influence fut aussi plus large. Les motifs les plus fréquents de l'art religieux au XVe siècle, Descente de croix, Jugement dernier, Adoration des mages conserveront après lui, en Flandre comme en Allemagne, la forme qu'il leur avait donnée.

Parmi les œuvres de ce milieu et de cette époque, beaucoup restent éparses et anonymes dans les musées, ou perdues dans les collections particulières. Pour les historiens de l'art c'est un jeu passionnant de grouper quelques uns de ces tableaux qui semblent frères, pour reconstituer l'œuvre d'un maître et retrouver parfois son nom. De toutes les tentatives de ce genre, aucune ne paraît avoir eu plus de succès que celle qui en ce moment donne consistance à une personnalité, le « maître de Flémalle » que d'aucuns croient être Jacques Daret, un camarade d'atelier de Roger Van der Weyden, chez le peintre de Tournai, Robert Campin. Les œuvres qui lui sont attribuées, à la fois naïves et raffinées, sont de sentiments différents, mais d'exécution analogue. Quelques scènes sont paisibles, intimes, familières comme en certains tableaux de Jean Van Eyck ; sainte Barbe lit ses heures dans son appartement, la Vierge reçoit l'Ange de l'Annonciation, ou allaite son fils. Ce sont petites bourgeoises replètes, en des robes abondantes, aux plis rigides et multipliés; saint Joseph est un homme du peuple, un vieux huchier, édenté et chenu, qui fabrique soigneusement.



Cliché Hanfstaengl.

Thierry Bouts. — La sentence inique de l'empereur Otton III. A gauche, la marche au supplice; au premier plan, la décapitation du gentilhomme, des fleurs naissent du sang innocent; au fond, l'empereur et l'impératrice (Musée de Bruxelles, 1468).

d'ingénieuses souricières qu'il met ensuite en étalage devant sa fenêtre. Dans la chambre de la Vierge ou de sainte Barbe, le peintre a observé affectueusement toutes les menues choses qui meublent l'intimité. Dans l'Adoration des Mages de Dijon, un clair paysage d'hiver, finement gravé, s'étend au dessus de la chaumière de la Nativité. La peinture est fine, les couleurs sans grand éclat, mais d'une clarté limpide ; le modelé dans les figures féminines a des délicatesses moelleuses ; les objets portent les uns sur les autres des ombres courtes et savamment dégradées, qui font penser à un timide effet de clair-obscur. Au musée de Francfort, des fragments de triptyque, une Véronique, un larron en croix manifestent une inspiration voisine de Roger van der Weyden : art robuste dont le pathétique s'accommode des incorrections du dessin et tire parti de ses duretés. — Un autre peintre Colin de Coter, semble imiter directement Roger, dans quelques figures aux visages douloureux, aux draperies cassantes, aux attitudes dégingandées.

Presque contemporain de Roger Van der Weyden, Thierry Bouts [1], venu de Harlem, fut le peintre officiel de la ville de Louvain et y tint le rôle d'un chef d'école. Beaucoup plus que Roger, il a fait son profit de l'enseignement fourni par l'art de Jean Van Eyck, et son œuvre montre le genre de difficulté à laquelle devait se heurter cet art-portrait lorsqu'on voulait l'employer à la représentation des scènes religieuses traditionnelles. Les figures, chez les Van Eyck sont, le plus souvent, en prière et ne font rien que bien se tenir en place ; leur recueillement convient parfaitement à l'inaction d'une « Vierge au donateur ». Mais Thierry Bouts a voulu représenter des actions dramatiques, violentes, et ses personnages jouent leur rôle sans conviction, ainsi que des amateurs indolents, engagés malgré eux sur la scène et qui ne cherchent même pas à dissimuler leur détachement. Dans le dyptyque du *Jugement d'Othon*, un innocent est décapité, son innocence est reconnue et une impératrice coupable est brûlée vive ; ailleurs, on évide un saint Hippolyte et ses intestins s'enroulent lentement sur une broche que tournent deux bourreaux ; et les bourreaux, les spectateurs et le saint ne manifestent rien qu'une surprenante indifférence ; les mimiques sont celles de figurants économes de gestes.

[1] Thierry Bouts de Harlem, où il fut peut-être élève ou confrère de Albert van Ouwater, vint de bonne heure à Bruxelles où peignait Roger van der Weyden ; puis il devint le peintre attitré de la ville de Louvain. Il meurt dans cette ville en 1475. Ses œuvres certaines ou probables sont principalement : la *Sentence inique de l'empereur Othon* (Bruxelles) ; le *Martyre de saint Erasme*, la *Cène* (Louvain) ; l'*Adoration des Mages* (Munich) et, partagés entre Munich et Berlin, les volets de la Cène de Louvain.

Dans la Cène de Louvain, quelques hochements de tête, quelques mains ouvertes qui se balancent ne donnent non plus guère d'entrain aux mannequins drapés qui écoutent Jésus. Entre la méthode gothique — celle de Roger — qui cherche l'expression dramatique et la méthode réaliste des Van Eyck qui cherche la ressemblance, entre imaginer pour être expressif et observer pour être vrai, Thierry Bouts a choisi l'observation.

Mais ces figures si peu dramatiques sont des portraits merveilleusement vivants, individuels, précis. Ce sont d'évidentes copies des hommes d'alors ; ils se tiennent droits, haut perchés sur de maigres jambes ; ils ont le visage glabre, osseux, les lèvres closes, le front élevé, continué encore par la toque turriforme du Téméraire : ils semblent roidis, renfrognés dans leur dignité de hauts fonctionnaires. Ou bien lorsque le peintre veut distinguer les Juifs barbus de la Manne ou de la Pâques, il en profite pour donner libre cours à son goût pour les costumes brillants, les étoffes rares, les coiffures étranges, monumentales, cornues ou coniques que l'on voyait peut-être aux levantins qui passaient à Bruges ou à Anvers, et dont les acteurs de Mystères s'affublaient sans doute pour représenter les personnages bibliques. Thierry Bouts est un coloriste éclatant et raffiné, un de ceux qui ont su le mieux enrichir leurs panneaux d'étoffes rares; un paysagiste délicat qui aimait à estomper dans le lointain des rochers et des arbres, un exécutant d'une prodigieuse adresse qui fait briller sur une nappe des plats d'argent et des verres à facettes avec le même soin curieux, le même bonheur qu'on admirera plus tard chez les petits maîtres hollandais.

Il fut un des peintres les plus imités du xve siècle ; auprès de ses œuvres certaines, on devrait placer beaucoup d'œuvres analogues qu'il faut attribuer à ses élèves, à son fils ou enfin à lui-même. Dans sa ville natale de Harlem une école se continua fort prospère, bien qu'il l'eût quittée pour Louvain. Tout comme Thierry Bouts, Albert Van Ouwater, Gérard Saint-Jean, les plus illustres maîtres de cette première école hollandaise, ont su grouper en des paysages ou des cathédrales des figurines aux attitudes bien raides, mais de dessin précis et de couleurs éclatantes. Pendant ce temps, à Bruges, Petrus Christus continuait l'art de Jean Van Eyck, avec une précision un peu sèche, et son plus illustre tableau est bien d'un élève de celui qui nous a présenté Arnolfini et sa femme dans leur intérieur. Sous prétexte de saint Eloi, on nous montre un comptoir d'orfèvre auprès duquel deux jeunes gens, deux fiancés sans doute, semblent discuter avec le marchand ; donc trois portraits, une

boutique fort exactement copiée, un tableau d'intérieur, presque une scène de genre où il ne manquerait rien, s'il y avait un peu plus d'animation dans les figures.

La seconde génération, celle des peintres illustres entre 1450 et 1480, Memlinc, Juste de Gand, Hugo Van der Goës, commence dans la peinture néerlandaise une transformation qui sera telle, à la fin du siècle, que cet art en sera complètement modifié. Dans ce développement, il faut faire sa part d'abord à l'évolution naturelle d'une école très vivace, mais il faut aussi déjà tenir compte des influences étrangères qui vont peu à peu enlever au style néerlandais son caractère local, jusqu'à le perdre dans un style commun à l'Europe au commencement du XVI[e] siècle. Déjà figures et draperies sont d'un modelé moins sec; le dessin devient plus large, moins minutieux ; le coloris plus fondu et moins éclatant; les ombres moins étroites enveloppent plus de choses dans un commencement de clair-obscur ; la composition devient plus aisée, les personnages sont moins guindés dans leurs attitudes; ils se placent mieux dans l'espace par l'effet d'une perspective correcte et de lointains estompés; les figures sont de types plus aimables, plus gracieux. La dureté du style gothique paraît s'attendrir en une suavité plus moderne.

Mais les contacts de plus en plus fréquents entre l'art du Nord et l'art du Sud sont pour beaucoup aussi dans cette transformation; des échanges d'influences neutralisent plus ou moins l'accent local. Or très vite, au XV[e] siècle, la splendeur subite de la peinture brugeoise en avait propagé la gloire à travers l'Europe. Jean Van Eyck, durant un long séjour en Portugal, avait laissé dans la Péninsule comme une colonie d'art flamand. Au milieu du siècle, Roger Van der Weyden voyageant en Italie y avait été fort admiré et, avec quelques tableaux, avait très probablement initié plusieurs Italiens aux secrets de la technique nouvelle. Sans doute en 1450 la supériorité flamande était incontestable ; pourtant déjà l'Italie avait pu enseigner au peintre gothique quelques compositions gracieuses ; l'*Adoration des Mages* de Gentile de Fabriano, la richesse de ses accessoires et son aimable arrangement revivent dans le joli tableau de Roger traitant le même sujet. Mais à cette date le tempérament néerlandais n'a rien perdu encore de son énergie, l'art du Nord peut s'assimiler une œuvre italienne ; la molle douceur de Gentile se précise en une œuvre nerveuse. Bientôt les rôles seront renversés ; ces peintres du Nord, qui avaient moins d'invention que de patience à observer, se laisseront séduire et entraîner par l'élégance italienne. Entre 1474 et 1480 les trois

grands peintres que nous étudions travaillaient pour l'Italie. Memlinc expédiait en Italie le *Jugement dernier* que les accidents firent échouer à Dantzig, Hugo Van der Goës exécutait pour les Portinari de Florence



Cliché Alinari.

Hugo van der Goës. — L'Adoration des Bergers (Florence, Offices, vers 1470-75).

son immense *Adoration des Bergers,* tandis que Juste de Gand travaillait à Urbin, installé à la cour de Frédéric de Montefeltro.

Comment des relations aussi étroites n'auraient-elles pas peu à peu transformé celui des deux arts qui était le plus faible par l'invention? Mais nous avons dès lors un signe matériel des importations italiennes dans le Nord; comme toujours, c'est par les détails de l'ornementation

que les emprunts se dénoncent tout d'abord. Les dernières vierges de Memlinc ne sont plus seulement sous un dais, à la manière de celles de Van Eyck; de petits amours montés sur des colonnes tirent des guirlandes de fruits et de fleurs. Une Cène, réplique de l'illustre peinture de Thierry Bouts, et probablement exécutée par son fils Albert, montre la même composition que le tableau de Louvain ; seulement la cheminée, gothique dans le modèle, est maintenant surmontée d'un médaillon sculpté et soutenu par des amoretti ; les figures flamandes déjà commencent à s'entourer de décorations italiennes.

Et voici maintenant ces artistes : Juste de Gand installé de bonne heure en pleine Italie, à Urbin, y travaille au milieu de peintres ombriens et sans doute aussi avec eux. Dans cette ville se trouve encore une *Cène*, son œuvre principale; on y voit Jésus debout présentant l'hostie à chacun de ses disciples ; composition assez confuse, parce que le peintre, que ne contentent plus les grêles et sèches figures de l'art primitif, s'embarrasse dans une ordonnance indécise, comme ses personnages qu'alourdissent les plis trop amples de leurs robes. On pourrait faire la même réflexion au sujet de la *Mort de Marie* d'Hugo Van der Goës à l'Académie de Bruges : douze apôtres qui savent varier les attitudes du désespoir, une vierge étendue sur son lit en profondeur. On voit mieux ce qui manque encore à la composition et à la perspective flamande, parce que le peintre a des audaces nouvelles.

C'est par la subtilité de son dessin que se fait surtout remarquer cet Hugo Van der Goës, appelé aussi Hugues de Gand, « qui tant eut les tretz nets ». S'il groupe mal ses figures, en revanche nul autre peintre néerlandais n'a mis autant de fines intentions dans son dessin. Dans la *Mort de la Vierge*, les apôtres s'agitent avec des gestes de maniaques; quelques-uns montrent des faces hagardes et des yeux fous. Sans doute, il ne reste rien de la robuste et chaude coloration des Van Eyck ; l'ensemble du coloris est fade, sans force ; des tons sont entiers et grinçants, d'autres délavés en simples grisailles ; mais en revanche qui a comme lui articulé des mains et fouillé les rides d'un visage crispé par la douleur ?

Il travaillait à Gand et à Bruges entre 1465 et 1476. Pour les Portinari de Florence, il exécuta une des œuvres les plus importantes de l'art flamand au xve siècle. Ce triptyque est aujourd'hui au Musée des Offices; immense panneau aux couleurs claires, enserrées d'un dessin précis. Sur les volets sont agenouillés les donateurs présentés par leurs patrons. Sur le panneau central une Adoration des bergers : un paysage d'hiver ; dans

l'air clair et sec les arbres dénudés pointent leur branchage grêle ; au pied d'une architecture, un mur en ruine et un lourd pilier gothique, se célèbre la fête silencieuse de l'Adoration. Tout autour du nouveau-né, étendu sur quelques brins de paille, les anges, comme des oiseaux,



Cliché Hanfstaengl.

Hans Memlinc. — La Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Evangéliste, sainte Catherine et sainte Barbe (Bruges. Hospice Saint-Jean, 1479).

se sont posés légèrement à terre, sages et les ailes battantes, d'autres volètent encore sous les poutres de la chaumière. La Vierge et saint Joseph adorent, tristement ; les trois bergers accourus s'agenouillent à distance, respectueux, émerveillés, attendris et leurs grosses mains noueuses tremblent d'émotion en faisant le geste de la prière. Dans ce tableau, il y a bien des restes d'archaïsme ; les anges aux longues faces vieil-

lottes et dont le type identique paraît d'autant plus monotone qu'il est plus accentué ; la composition décousue, les figures mal reliées, parsemées en désordre sur le panneau trop vaste, vide en certaines parties et ailleurs encombré. Mais dans ce désordre, sans doute, il y a une intention du peintre ; s'il n'apparaissait ainsi dans un grand vide, isolé, est-ce que ce tout petit corps dans l'air froid nous attendrirait comme ici par sa fragilité et son dénûment ? Et si ces paysans n'étaient pas des portraits brutalement véridiques, est-ce que l'émotion y serait évidente comme celle qui mouille les yeux et remue les faces rugueuses de ces rustauds ? Enfin, par le détail heureux de l'exécution, robes, fleurs, cristal, ce peintre est bien de la tradition de Bruges ; l'observation minutieuse, attentive, rattache son œuvre à la forte tradition néerlandaise ; il est bien l'auteur des paysages dont Van Mander « a contemplé la délicatesse, le précieux fini des herbes et des cailloux ». Et aussi l'art avec lequel il place dans son paysage des figures lointaines, celui avec lequel il enveloppe toute une partie de sa composition dans une pénombre transparente où plongent saint Joseph et quelques anges, font de Hugo Van der Goës un peintre fort en avance sur Roger et même sur Thierry Bouts.

Mais, parmi les nombreux peintres de cette génération, aucun ne possède ni ne mérite la pure gloire de Hans Memlinc [1]. Venu de Mayence à Bruges, il semble avoir conservé durant son long séjour en Flandre un peu de ce tendre lyrisme qui avait animé la vieille école rhénane ; dans ses tableaux on retrouve les jolies petites saintes, Catherine, Barbe, que les gens de Cologne enluminaient d'un pinceau pieux. Aussi, parmi ces peintures du xv[e] siècle qui nous offrent toujours des images impersonnelles, seules celles de Memlinc paraissent sentimentales ; le visage attentif de la Vierge, les attitudes des saintes qui se groupent autour d'elle, la mélancolie paisible de ces muettes idylles et jusqu'à la délicatesse fragile des couleurs et la caresse un peu molle du dessin montrent que le peintre rêve au moins autant qu'il observe et qu'il met dans la plus sincère de ses copies beaucoup de lui-même. Les

[1] Hans Memlinc n'a plus guère de biographie depuis qu'il est dépouillé de sa légende. Il est né entre 1430 et 1440 dans le diocèse de Mayence, mais il paraît avoir travaillé de bonne heure à Bruges. En 1480, des documents prouvent qu'il était compté parmi les riches bourgeois de cette ville. Il y mourut en 1494. — Les tableaux qui lui sont attribués sont nombreux et variés ; il semble qu'il ait souvent accepté la collaboration de ses élèves. Ses œuvres principales sont : le *Mariage de sainte Catherine*, l'*Adoration des Mages*, la *Châsse de sainte Ursule*, *Martin de Newenhoven*, la *Sybille Sambetha* (hospice Saint-Jean, Bruges) ; *Saint Christophe* (Académie des Beaux-Arts, Bruges) ; le *Calvaire* (cathédrale de Lubeck) ; le *Jugement dernier* (cathédrale de Dantzig) ; la *Vie de la Vierge et de Jésus* (Munich et Turin) ; la *Vierge et la famille Floreins* (Louvre) ; la *Vierge et l'enfant* (Offices).

plus harmonieuses de ses œuvres, le *Mariage de sainte Catherine,*



Cliché Hanfstaengl.

Hans Memlinc. — Martin van Newenhoven (Bruges. Hôpital Saint-Jean, 1487).

l'*Adoration des Mages* ne le sont pas seulement à la manière des chefs-d'œuvre flamands qui, dès l'abord, nous stupéfient par leur vérité et leur

éclat ; nous leur sentons un charme plus profond ; dans la tendresse de ces jolis visages et de ces scènes affectueuses, le peintre a mis comme une confidence personnelle, et ce lyrisme involontaire, parmi tant d'œuvres purement objectives, suffit pour donner à Memlinc une place tout à fait à part dans cette école de Flandre qui compte des peintres plus riches, plus savants, mais non point de poète aussi gracieux.

Dans de telles œuvres, les figures caractéristiques sont naturellement les figures féminines. La Vierge de Memlinc est apparentée aux Vierges de Stéphan Lochner ; ce sont les mêmes paupières basses, légèrement bombées, levées parfois pour montrer un regard ingénu, la même bouche menue, à la petite lèvre toute ronde, la même plénitude des joues, malgré le visage allongé et les tempes étroites ; et sous l'éducation flamande, dans la précision brugeoise il subsiste un peu de la grâce molle et rêveuse des poupées colonaises. Comparée à celle de Jean Van Eyck, la Vierge de Memlinc a encore rajeuni ; c'est une petite adolescente aux épaules grêles, dont la timidité raidit un peu l'attitude. Les « saintes conversations » qu'elle préside ressemblent à d'aimables réunions de jeunes filles. Le costume aussi s'est transformé ; chez Jean Van Eyck, la Vierge est encore parée d'une manière quasi sacerdotale ; l'ample manteau bleu, se brise, s'étale et replie sur les dalles une bande serpentine toute emperlée et luisante de broderies métalliques. Chez Memlinc, elle est d'une élégance plus mondaine ; elle suit la mode, porte des robes bordées de vair et le corsage un peu décolleté. Et comme les jolies saintes, assises aux pieds de Marie, savent, elles aussi, faire valoir leur gorge ronde et leur nuque haute ! Tandis que sainte Catherine tend gravement la main vers la menotte de l'enfant Jésus, en face, sainte Barbe, toute droite, reste absorbée dans sa lecture. Pour peindre ces jeunes filles, ce cou ferme et tendre, cette robe de petite reine, pour donner autant de séduction à des attitudes aussi naturelles, il fallait un peintre trouvant des jouissances délicates à suivre les manières élégantes, la discrète coquetterie d'une femme qui, sans qu'elle y pense, ne fait rien que pour plaire. De telles figures ne sont-elles pas les fleurs suprêmes d'une civilisation urbaine et cette peinture n'exprime-t-elle pas une société dans ce qu'elle a produit de plus exquis, de gracieuses jeunes filles parées comme des fées ? Aussi, bien qu'il n'ait pas la puissance de Jean Van Eyck, ni la richesse de son élève, Gérard David, Memlinc reste-t-il le maître d'élection pour ceux qui sont sensibles avant tout au charme d'un joli visage et d'une jolie robe. Au temps de la splendeur brugeoise, ce qu'il a le mieux

vu c'est l'élégance des femmes que, plus d'un siècle auparavant, une reine de France jalousait pour leur luxe ; il les a contemplées à l'église, lisant leur missel, ou cheminant, vêtues d'hermine et de brocart, sur la rive des canaux, et maintenant que le bruit, la foule, la vie, se sont retirés, ce sont les images choisies par le peintre qui reviennent à l'esprit, quand notre regard suit distraitement sur l'eau tranquille le sillage silencieux des cygnes.

D'ailleurs Memlinc ne regardait pas les hommes avec cette attention un peu dure que Jean Van Eyck apportait dans ses portraits. Il contemple avec plus de tendresse. Ceux qu'il a portraiturés ne tranchent pas sèchement sur un fond sombre qui les isole ; derrière eux, une verrière laisse passer la lumière, une fenêtre s'ouvre pour montrer un coin de nature ; le personnage paraît moins seul et comme égayé par le milieu dans lequel il se présente; ainsi Newenhoven, ce bon jeune homme, au visage ouvert, à la bouche candide. Ces portraits sont véridiques aussi, mais observés sans brutalité. Van Eyck n'omettait aucune des laideurs de l'organisme usé par l'âge; Memlinc généralise, c'est-à-dire idéalise un peu; les minuties de l'épiderme, les stigmates de la vieillesse s'effacent dans une teinte générale d'un modelé très caressé; la précision linéaire ne subsiste que pour affiner l'arête de la paupière, la bordure des narines et le pli des lèvres closes, manière délicate qui annonce les portraitistes du xvi[e] siècle, Matsys, Holbein, ou les Clouet : une teinte pâle, un modelé atténué sur un dessin très net. Ces portraits sont nombreux dans l'œuvre de Memlinc; parfois ils se présentent isolés dans leur petit cadre, comme dans une lucarne, ne montrant d'eux-mêmes que leur visage et le geste pieux de leurs deux mains ; ailleurs ce sont des donateurs agenouillés de chaque côté de la Vierge; derrière la mère et le père, les enfants se pressent par rang de taille, et, dans leurs têtes étagées, on retrouve comme les états innombrables d'un même visage, depuis la rondeur ingénue des bébés jusqu'aux figures lassées et graves des parents.

Aussi, dans les compositions plus dramatiques, l'art de Memlinc manque-t-il un peu d'accent; sur le calvaire, au pied de la croix, la Vierge et la Madeleine se lamentent avec décence ; la vie de Jésus telle qu'il la raconte devient une légende aimable, jolie comme un récit de Jacques de Voragine. L'histoire de sainte Ursule a été ainsi développée par Memlinc en six petits tableaux qui décorent la châsse de la sainte, le plus délicat des joujoux gothiques. Ursule et ses jeunes compagnes étaient parties d'Angleterre pour un pèlerinage à Rome, et tout d'abord

s'étaient arrêtées à Cologne où nous les voyons débarquer gaîment, leur petit bagage en main. Puis on avait remonté le Rhin jusqu'à Bâle et, pendant le trajet, toutes ces petites filles se tenaient sur le pont du bateau, les yeux pieusement baissés et les mains jointes. A Bâle, on avait quitté le fleuve, pris le chemin de la montagne et, pour éviter la boue de la route, aucune n'oubliait de relever en marchant sa longue traîne. A Rome on était allé s'agenouiller devant le pape Cyriaque et Cyriaque avait mis sa tiare et sa plus brillante dalmatique pour accompagner les jeunes filles à leur retour. Et voici qu'à Cologne les païens campés sur la rive commencent tranquillement à massacrer Ursule et ses compagnes. Ces bourreaux n'ont point l'air bien farouche, ni les jeunes filles l'aspect bien terrifié : tout ceci était prévu, chacun est dans son rôle, ceux qui massacrent puisqu'ils sont les païens, et celles qu'on massacre, puisqu'elles sont les martyres. Ce n'est point là catastrophe qui doive troubler ces jolies enfants, déranger les plis coquets de leur robe, attrister la tendre polychromie du peintre. Sur un des pignons de la châsse, la jeune sainte réapparaît tenant élégamment la flèche de son martyre et, sous la fourrure de son manteau, ses compagnes sont blotties, petites têtes remuantes de fillettes qui arrêtent un instant leurs jeux pour se serrer contre la grande sœur.

Parmi les grands maîtres néerlandais qui visaient avant tout à copier les aspects du monde extérieur, l'art de Memlinc apparaît lyrique et sentimental. Dans ses œuvres, on ne reconnaît pas seulement des habitudes techniques, une manière constante de dessiner les figures et de costumer les personnages ; il s'y trouve une atmosphère particulière et comme la présence morale de l'artiste : ces vierges et ces apôtres, cette humanité et cette nature rappellent celui qui les a créés ; dans l'imitation même le peintre a su conserver la grâce un peu molle des formes rêvées et leur irrésistible charme. La légende s'est évanouie de Memlinc misérable recueilli à l'hospice Saint-Jean de Bruges et travaillant pour récompenser la charité de ses hôtes. Historiquement inexacte, elle ne fait pas contre-sens pourtant : en cette pieuse imagerie revit une dévotion tendre, un peu mondaine, sans profondeur mystique ; la douceur des visages, l'harmonie tranquille des attitudes, une certaine suavité d'enluminure, tout cela peut bien être d'un peintre faisant une retraite dans un couvent. Conservées aujourd'hui encore à Bruges, les plus belles des œuvres de Memlinc y sont comme amplifiées de toute la poésie mélancolique qui les entoure ; quand on a erré longuement entre les maisons de briques et l'eau

verte des canaux, à travers cette ville d'autrefois que la vie a désertée pour ne pas effaroucher les fantômes de la civilisation disparue, c'est dans l'intimité de l'hospice Saint-Jean, là où Memlinc les a déposées, que l'on



Cliché Hanfstaengl.

Hans Memlinc. — La châsse de sainte Ursule; les trois panneaux montrent le débarquement à Cologne, l'arrivée à Bâle, la réception par le pape Cyriaque (Bruges, Hospice Saint-Jean, 1489).

trouve enfin quelques figures du passé, les images attendues par notre rêverie, dans la solitude et le silence de la ville endormie.

Vers la fin du xve siècle, une génération apparaît, celle des derniers peintres qui peuvent encore être rattachés au groupe des maîtres gothiques. La douceur attendrie de Memlinc se continue et se propage ; la minutie un peu sèche des vieux maîtres se laisse amollir par le charme

italien. Les portraits prennent plus d'ampleur et d'aisance ; les pauvres figures étriquées, gênées dans leur petit cadre qui laisse place à peine aux deux mains en prière, sont maintenant au large, et vont avec la richesse de leur parure faire valoir l'élégance de leur taille. Les formes deviennent plus cavalières, plus dégagées, les compositions mieux balancées, les attitudes plus libres. Les figures ne sont plus juxtaposées ou entassées sans ordre, elles se plient à une discipline et se solidarisent pour former un ensemble harmonieux ; les peintres plus expérimentés conçoivent mieux dans l'espace et les personnages y circulent avec plus d'aisance ; les plis concassés des draperies à la Van Eyck s'arrondissent mollement, les étoffes moins lourdes et assouplies, dessinent davantage les gestes du corps. Le peintre semble mieux dominer la masse des détails avec lesquels il construit l'ensemble de sa composition ; il s'essaie aussi aux larges ombres, aux effets de clair-obscur qui donnent une solidité pour ainsi dire architecturale à la dispersion des figures et à la variété des attitudes. Mais il n'est pas encore assez avancé dans cette recherche du général pour perdre la précision du dessin, la fraîcheur et l'exactitude du coloris. L'éclat réaliste de cet art ne s'est pas encore perdu dans l'idéalisme abstrait. Cette époque voit s'éteindre la grande école de Bruges avec Gérard David et commencer l'école d'Anvers avec Quentin Matsys. En 1495 la Hanse avait abandonné Bruges pour Anvers ; la richesse changeait de ville et les peintres suivirent la richesse dont ils vivaient. Quand meurt l'école fondée par les Van Eyck, celle qui prépare Rubens commence à poindre ; nous sommes à mi-chemin entre celui-ci et ceux-là, entre l'art qui a su fixer le plus fortement les aspects de la nature et de l'homme et celui qui remuera par des passions fougueuses des organismes exubérants.

Gérard David[1] est le dernier grand peintre de cette école de Bruges. Venu de Harlem, il y avait sans doute subi l'influence de Van Ouwater ou de Gérard Saint-Jean. Malgré le tableau où il nous montre Sisamnès écorché vif, Gérard David n'est pas un peintre de scènes violentes, non plus que Memlinc, son maître sans doute, auquel il a emprunté la plupart de ses types, la Vierge douce et tendre et le saint Jean-Baptiste rêveur.

Le Baptême du Christ fait sentir l'influence italienne dans l'établisse-

[1] Gérard David, né à Oudewater en Hollande vers 1460, vint à Bruges, où il fut l'élève de Memlinc, et reçut en 1501 la dignité de doyen de la Guilde de Saint-Luc ; il mourut en 1523. Ses œuvres les plus connues sont : le *Jugement de Cambyse et la punition de Sisamnès*, le *Baptême du Christ* (Académie des Beaux-Arts, Bruges) ; la *Vierge entourée de saintes* (Rouen) ; un *Chanoine et ses patrons* (Londres) ; les *Noces de Cana* (Louvre).



Cliché Pellton.

Gérard David. — Vierge au milieu de saintes; à gauche, sainte Fausta, sainte Apolline, sainte Agnès; à droite, sainte Godeline, sainte Catherine, sainte Dorothée, sainte Lucie; au fond dans les angles, le portrait du peintre et celui de sa femme (Rouen, Musée, 1509).

ment des figures par plans nets; les personnages sont si joliment disposés dans le paysage profond et certaines attitudes paraissent si élégantes qu'elles font penser à des peintures ombriennes. Gérard David imagine comme un gothique, c'est-à-dire qu'il reprend les motifs traditionnels, mais il compose comme un peintre de la Renaissance. A Rouen, la Vierge entourée de saintes donne sans doute le meilleur de son génie par l'harmonie des couleurs, des attitudes et des sentiments. Les saintes, assemblées de chaque côté de la Vierge, sont groupées avec adresse et font voir une symétrie et une aisance qui prouvent combien l'artiste est près maintenant de l'art italien. Ces nombreuses figures, pâles visages au front carré, au menton pointu, associées en une même action muette, ont l'attitude dévote, recueillie, la tête inclinée et le regard baissé qui révèlent des âmes absorbées par une méditation pieuse. Après les impassibles portraits de Thierry Bouts et les pathétiques figures de Roger, Gérard David, comme Memlinc, est le peintre des âmes tendres. Mais il a retrouvé les solides qualités de la couleur brugeoise, que Memlinc réduisait un peu aux effets naïfs de l'enluminure. Le Jugement de Sisamnés, un dyptyque dédoublé, montre la plénitude, la richesse des meilleures peintures de Van Eyck, avec cette caresse onctueuse du pinceau qui ne saurait se trouver dans l'œuvre minutieuse du fondateur. Ici la couleur est ardente et caressante ; le premier parmi les peintres du Nord, Gérard David a senti et retenu la forte harmonie de noirs intenses noyés en des ombres rousses ; chez lui la puissance de la couleur n'est pas due, comme chez les primitifs, à l'éclat et à la variété de la polychromie ; son tableau composé par masses de lumières et d'ombres, semble combiné parfois pour le seul plaisir des yeux ; alors le Brugeois paraît avoir soupçonné l'extraordinaire volupté de la couleur dont commençaient à s'enivrer les peintres de Venise.

Quentin Matsys [1], le glorieux fondateur de l'école anversoise, représente admirablement ce passage de la peinture médiévale au nouveau style inspiré par l'Italie. Il travaillait au temps même où les peintres du Nord changeaient d'habitudes, et sans résister au mouvement, il n'a pourtant point laissé s'éteindre en lui l'inspiration gothique. Ses deux chefs-d'œuvre, la *Sainte Anne* de Bruxelles et la *Mise au tombeau* d'Anvers,

[1] Quentin Matsys, né en 1466 à Louvain, est mort à Anvers en 1530. Il était fils d'un forgeron et peut-être fut-il forgeron lui-même, avant d'être peintre. En 1491 il quitte sa ville natale et s'établit à Anvers. Ses œuvres principales sont : l'*Ensevelissement du Christ* (Anvers) ; la *Légende de sainte Anne* (Bruxelles) ; *Ecce homo* (palais des Doges, Venise) ; le *Banquier et sa femme* (Louvre) ; et des portraits (Offices à Florence, institut Stædel à Francfort).

prouvent qu'en cet artiste de transition deux arts, deux mondes semblent coexister, sans se mêler absolument.

Sur le panneau central de la sainte Anne, les figures combinent des attitudes nobles et élégantes, dans une architecture italienne. Dans



Cliché Hanfstaengl.

Quentin Matsys. — La Famille de la Vierge; au centre, la Vierge et sainte Anne; à gauche, Joseph et Alphée, Marie Cléophas et ses quatre enfants; à droite, Joachim et Zébédée, Marie Salomé et ses deux enfants (Bruxelles, Musée, 1509).

la déposition de croix aussi, les gestes sont amples, les draperies souples et larges ; mais pourtant le dessin est encore précis, serré, comme dans une œuvre du XVe siècle. Joseph d'Arimathie et Nicodème, aux faces bonnes, richement vêtus, les saintes femmes luxueuses, parées, gracieuses dans leurs lamentations, saint Jean partagé dans sa douleur

entre le cadavre misérable du fils et la mère désespérée, toutes ces figures penchées sur le corps de Jésus, vers cette face livide, au regard vitreux sous les paupières mi-closes, aux lèvres fixées en une moue tragique d'agonisant, toutes ont le pathétique violent, désespéré cher à Roger Van der Weyden. Pourtant, dans ce groupe de souffrance un rythme se fait sentir, une harmonie s'impose à la composition, que ne connaissent pas les peintres antérieurs, et l'on devine que les plaintes sont cadencées ; et même, dans cette peinture, n'y a-t-il pas comme un éclat, comme un chant clair qui présage cette école de Rubens, l'art généreux qui apportera une noble allégresse et comme un rythme de triomphe jusque dans la morne tragédie de la Passion ?

Mais à côté, voici l'homme du moyen âge, le réaliste, le peintre germanique, plus voisin des hommes du XV[e] siècle et de certains petits maîtres du XVII[e] siècle hollandais que des classiques romanisants. Sur les volets on retrouve la confusion violente, les attitudes enchevêtrées, dégingandées, d'un style tout gothique. Voyez le saint Jean dans l'huile bouillante ; tout autour du martyr, c'est un entassement tellement confus de figures patibulaires et de têtes d'animaux, qu'au dire de Van Mander, les enfants s'amusaient à compter les chevaux, sans pouvoir s'accorder sur leur nombre. Tout au premier plan, les deux malandrins qui attisent le feu ont les grimaces truculentes, les attitudes disloquées des ivrognes que nous retrouverons dansant et piaillant chez Brauwer ou Jean Steen. Est-ce le même art qui a modelé largement, à l'italienne, ces pâles madones, ces frêles Madeleines toutes tièdes de tendresse, ces Christs où l'on reconnaît sans doute le souvenir de Roger, le Jésus gothique aux yeux rougis, aux joues lavées de larmes, mais où le plus souvent l'âpreté de la souffrance s'efface dans la douceur grave du Dieu qui enseigne et qui chérit ? Ses yeux brillants d'amour, ses traits fins, les contours élégants de son visage sont baignés d'ombres dégradées ; les bandeaux de cheveux et la bouche de la Vierge sont estompés mollement ; le modelé caressant enveloppe la sécheresse gothique sous un voile de bonté.

Et enfin le pinceau qui peint les grandes figures d'une manière toute moderne, noyant le détail dans l'ensemble, cherchant la forme largement, et qui souvent même ne laisse en glissant sur le panneau qu'une couleur légère, fluide, moins proche parfois de l'exactitude serrée des primitifs que de la désinvolture de Rubens, ce pinceau est-il aussi celui qui a, derrière les personnages de premier plan, détaillé les fonds du paysage, des montagnes abruptes, des crevasses rocheuses, des transparences bleutées

ou fauves sur lesquelles se détachent des minuties précises, branchages secs, feuillages persillés, ou encore quelques magots épais vêtus de rouge ? Non, nous voyons par les œuvres et savons par l'histoire que ce n'est pas le même art qui, dès maintenant, crée les grandes figures historiques et qui copie la nature flamande, et rien n'est plus significatif que cette colla-



Cliché Hermans.

Quentin Matsys. — La mise au tombeau. A droite, le Saint-Sépulcre. (Anvers, Musée, 1509-1511).

boration des spécialistes du paysage, comme Patenier et Henri de Blès, avec les peintres de la figure humaine comme Gérard David et Quentin Matsys. Dans l'œuvre même des derniers « gothiques » s'accuse le divorce, entre le réalisme méticuleux des gens du Nord et l'art « renaissance » qui idéalise et qui voit grand. Les hommes déjà conquis à la beauté italienne ne sacrifient pas encore les jolis lointains, mais c'est par un collaborateur qu'ils les font peindre. Puis les « Romanisants » abandonnent ces paysages pour des architectures. Mais lorsqu'au XVIIe siècle, de nouveau, la

nature se montrera dans les compositions historiques, ce ne sera pas non plus le même peintre qui agitera de grandes figures au premier plan et qui dans le lointain détaillera le feuillage, ou fera fuir un horizon lumineux. Patenier complétant Matsys, c'est déjà van Thulden collaborant avec Rubens, van der Meulen avec Le Brun ; le naturaliste septentrional mettant un décor réel derrière le grand drame imaginé par l'élève des Italiens.

C'est ici le terme de la période d'art original dans la peinture flamande. Elle n'avait pas duré un siècle, mais cette école avait bien vite atteint le but qu'elle semblait s'être proposé : égaler la nature. Cette définition explique sa puissance, comme ses faiblesses. Ces peintres sont avant tout des copistes de la réalité ; chaque fois qu'ils imitent une figure, un paysage, une architecture, ils nous intéressent et quelquefois ils nous émeuvent ; leur force, leur inspiration résident tout entières dans la tendresse, l'application, l'adresse avec lesquelles ils contemplent les choses et les reproduisent. Les défaillances n'apparaissent que lorsque la réalité ne suffit pas pour guider l'artiste. La nature ne compose pas et c'est pour cette raison que nos peintres ont bien souvent composé gauchement ; les corps vivants ne posent pas et, pour cette raison, ils n'ont pas trouvé le secret des attitudes élégantes. La grande lacune de ces Flamands fut une certaine médiocrité intellectuelle ; ces ouvriers consciencieux étaient sans doute de bons chrétiens, mais aussi de fort petits penseurs. Quand la justesse de l'œil et l'habileté de la main suffisaient, l'artiste n'a point failli ; quand il fallait une pensée dominatrice, imposant un ordre aux images disparates de la réalité, une imagination harmonieuse plutôt qu'une observation docile, la faiblesse de sa personnalité est apparue. Faut-il le regretter ? Assurément non. Les prétentions de leurs successeurs seront bien plus fâcheuses que l'humilité de ces « primitifs ». En peinture comme dans tous les autres arts, les artistes sont généralement bien servis par leur modestie et leurs plus belles pensées sont quelquefois celles qu'ils ont exprimées à leur insu.

Les destinées de cet art septentrional furent celles de l'art gothique en général ; à la fin du XVe siècle, il rencontra dans son expansion l'expansion italienne ; la peinture méridionale à son apogée donnait par son ampleur décorative et l'harmonie de ses compositions, des modèles aux hommes du Nord, et les hommes du Nord furent les premiers à s'incliner devant ces qualités qui leur manquaient et pour lesquelles ils allaient bientôt sacrifier leur propre originalité. Mais si, dans ce contact entre les

Nord et le Midi, ce fut le style méridional qui prévalut, avec l'élégance et la correction de son dessin, en revanche ce sont les techniques italiennes qui disparaîtront devant les techniques flamandes ; les Vénitiens très vite, puis l'Italie, l'Europe entière renonceront à la fresque te à la détrempe ; dès le XVIIe siècle, c'est presque une exception qu'une peinture qui n'est pas à l'huile. L'antique procédé brugeois, sans doute, s'est beaucoup transformé. S'est-il amélioré ? Non, car s'il est devenu plus facile, plus large, plus souple, il a certainement beaucoup perdu de son éclat et de sa solidité. Mais au moins a-t-il maintenu dans la peinture la vérité et l'éclat de la couleur et de la lumière, et, dans la copie du monde sensible, une exactitude générale dont la peinture antérieure s'était fort bien passée. Les peintres de Bruges ont imposé à l'art européen un réalisme inhérent au procédé brugeois. Depuis les Van Eyck, la peinture est, beaucoup plus qu'avant eux, un art d'imitation.

Réalisme exact de Jean Van Eyck, pathétique violent de Roger, précision un peu sèche de Thierry Bouts, élégance cassante et menue du XVe siècle et jusqu'à l'éclat un peu dur des couleurs, tous ces caractères du style gothique se fondent ou s'atténuent ; plus de largeur, d'aisance ; une langue moins mordante, plus banale aussi. Cette transformation n'est pas seulement pittoresque ; elle est commune aux formes de l'architecture ou du costume et même aux types de figure ; les poulaines perdent leur pointe et les souliers s'arrondissent ; les bonnets tronconiques font place aux toques basses et les hennins aux béguins plats ; les arcs brisés retrouvent la forme du plein cintre ; sur les façades, les nervures s'épaississent en pilastres et colonnes ; sur les portes, au lieu de gâbles aigus, on voit des frontons écrasés, et la ligne horizontale de l'entablement arrête l'ascension des flèches gothiques. Les figures elles-mêmes, de proportions moins grêles, prennent des attitudes plus aisées et plus larges ; les visages ont l'ovale plus arrondi, et la grâce affinée est d'une élégance plus molle. L'ankylose gothique s'est assouplie, mais l'acuité du style s'est émoussée. Cette transformation n'est pas seulement flamande, elle est européenne ; le moment où l'on passe de Roger Van der Weyden à Matsys est celui où la peinture florentine, de Botticelli à Vinci, la peinture vénitienne, de Crivelli à Giorgione, la sculpture française, de Sluter à Michel Colombe laissent leur âpreté médiévale s'attendrir en une manière plus caressante. Comme si la corde fatiguée se détendait, le timbre aigu s'apaise, l'âme gothique doucement s'éteint.

CHAPITRE III

LES CENTRES DE PEINTURE EN FRANCE
AVIGNON. — LA LOIRE[1]

L'art néerlandais fut d'une vigueur et d'une fécondité qui le firent déborder par delà ses frontières géographiques ; le style flamand, en route vers le Sud, se propage à travers la France comme à travers l'Allemagne. Les peintres suivent les deux grandes routes du Midi ; pour les uns, Paris, Dijon, Lyon, Avignon sont les principaux relais du voyage, tandis que d'autres remontent le Rhin, puis traversent le Tyrol. Et c'est ainsi que, dans la seconde moitié du xve siècle, ce style apparaît presque uniforme dans toute l'Europe transalpine, à Nuremberg comme à Colmar, à Beaune comme à Avignon. Aussi l'histoire de la peinture française au xve siècle rappelle-t-elle celle de la peinture allemande. Sur le sol français se sont rencontrées les deux influences contraires du Nord et du Midi ; et tout en réservant leur manière personnelle de sentir, nos peintres se sont d'abord laissé entraîner vers le style flamand, jusqu'au jour où, vers la fin du siècle, l'invasion italienne se fit irrésistible et conquit rapidement même l'Europe germanique. Mais, depuis Jean Van Eyck, cet intense foyer d'art avait tout autour répandu sa chaleur et très loin, jusqu'en Italie et en Espagne, porté son rayonnement. Jean Van Eyck avait séjourné un temps en Portugal et sans doute laissé une école, ou

[1] Sur les peintres français, antérieurs à l'imitation italienne, il n'est guère de critique et d'archéologue qui n'ait écrit, à propos de l'exposition de 1904. A cette occasion, les opinions courantes ont été fort malmenées et, en somme, peu modifiées. Il faut citer avant tout les travaux de :

Delaborde. *La Renaissance à la cour de France*, 2 vol., Paris, 1850-1855. — Lafenestre. Bouchot, Camille Benoit, Leprieur et Mâle. *Catalogue de l'exposition des primitifs français*, Paris, 1904. C. Benoist. *La peinture française à la fin du XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901-1902).

P. Leprieur, Jean Fouquet (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1897). — F. Gruyer. *Les Quarante Fouquet de Chantilly*, Paris, 1900. — Lafenestre. *Jean Fouquet*, Paris, 1905.

Mâle. *Jean Bourdichon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902) ; *Le Renouvellement de l'art par les mystères* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904).

même une colonie de peintres flamands car les églises et musées de la Péninsule contiennent des œuvres d'inspiration et d'exécution brugeoises. A Madrid, un *Triomphe de la Religion* a passé longtemps pour être du peintre qui exécuta le *Triomphe de l'Agneau mystique ;* même si l'exé-



Luis Dalmau. — La Vierge des conseillers de Barcelone (Barcelone. Musée municipal, 1445).

cution semble trop faible pour autoriser une pareille attribution, le tableau n'en contient pas moins une foule de détails, de personnages, Dieu le Père, Marie, les Anges, qui sont de véritables copies de l'œuvre de Gand.

Un retable à Barcelone est daté de 1445 et signé du nom de Luis Dalmau dont les historiens commencent à situer la biographie. C'est une composition, non sans lourdeur, où la Vierge assise sur un trône placé devant une abside gothique reçoit les hommages de cinq fonctionnaires

agenouillés et présentés par un saint André et une sainte Eulalie. Sauf les portraits, tout est ici, non pas seulement imité, mais démarqué des tableaux de Jean Van Eyck ; la Vierge, l'enfant Jésus, les anges chanteurs, les saints, les lointains d'architectures septentrionales. Mais tout est copié par un médiocre dessinateur. Quant à la couleur, « les verts, les rouges, toutes les couleurs du tableau de Barcelone, sont plus claires et plus fades que celles du tableau de Gand... Les visages restent gris et blafards. La lumière est égale et froide » (Bertaux). Ce tableau est surtout intéressant parce qu'il montre l'extraordinaire prestige de l'école de Bruges. Est-ce Jean Van Eyck qui apporta lors de son voyage en Portugal des modèles à imiter ? ou bien, Dalmau, qui est allé comme tant d'autres aux Pays-Bas, au moment où se terminait l'*Agneau mystique*, en a-t-il profité pour emprunter à cet art neuf tout ce qu'il en pouvait prendre ? Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Barcelone dominée absolument par celle de Bruges est d'un élève incapable d'invention et qui, dans sa copie, fait passer tout ce qu'il peut, tout ce qui ne tient ni à des sens trop raffinés, ni à un métier trop délicat. Cette œuvre illustre est un terrible obstacle pour ceux qui cherchent à reconstituer de vieilles traditions espagnoles et une manière locale ; l'art des Van Eyck, pénétrant en Espagne, n'est pas venu se combiner avec un art indigène ; il semble avoir conquis une terre vierge.

L'Espagne restera la meilleure des clientes de l'art flamand. Mais en Italie même, au milieu du xve siècle, alors qu'en Ombrie, à Florence, à Venise, se développaient déjà de vigoureuses écoles, la gloire et même la suprématie des maîtres du Nord semble avoir été reconnue. Le voyage en Italie, après lequel Roger Van der Weyden mit dans sa peinture un peu de gentillesse ombrienne, avait aussi fait connaître aux Italiens quels prodiges d'habileté l'art du Nord pouvait atteindre dans l'imitation ; et pendant toute la seconde moitié du siècle, les amateurs italiens ont admiré et payé fort cher les panneaux peints à Bruges ou à Bruxelles. A Venise, un des fondateurs de l'école est un Johannes Alemannus ; à Gênes, un Juste d'Allemagne, un Conrad d'Allemagne fondent une école d'art néerlandais ; de Milan, en 1460, on envoie Zanetto Bugatto à Bruxelles pour qu'il aille étudier la peinture nouvelle dans l'atelier de Roger ; des Siennois copiaient des œuvres de Van Eyck et de Roger ; à Florence, un panneau de Van Eyck, appartenant à la collection de Laurent de Médicis, était estimé quarante ducats, tandis qu'un tableau de Giotto ou de Fra Angelico valait en général dix ducats ; à Urbin, un Flamand était chef d'atelier ; à Naples,

dans l'Italie méridionale, des peintres comme Antonello de Messine, qui peut-être fit le voyage des Pays-Bas, adoptent la manière flamande. Au milieu du xve siècle, Santi, le père de Raphaël, rend hommage à la gloire des Flamands « du grand Jan et de son disciple Roger » et Facius, en



Peut-être d'Avignon. — Calvaire, à droite saint Denis et Charlemagne ; à gauche, saint Jean-Baptiste et saint Louis et, au fond, la Seine et le Louvre (Louvre, vers 1460).

1455, dans son *de Viris illustribus*, dit du fondateur de l'École de Bruges ; « il a été considéré comme le plus grand peintre de notre siècle ».

Ce mouvement continu des peintres du Nord vers le Sud devait, en chemin, laisser des œuvres nombreuses et même créer quelques centres de production. Avignon a été la plus prospère de ces villes où les artistes faisaient étape. Pour 50 peintres que l'on y compte, 5 ou 6 seulement sont

d'Avignon, les autres sont d'un peu partout, mais surtout des régions septentrionales, de celles que traverse la grande route du Nord vers le Midi, depuis Utrecht, Tournai, Strasbourg, jusqu'en Italie, en passant par Laon, Troyes, Dijon, Besançon, Bourg et Lyon. A ce passage historique entre deux mondes, la Provence retient un droit de péage sur l'art italien ou germanique en voyage. Les papes, installés là au XIVe siècle, avaient importé avec eux la peinture siennoise, et Avignon fut la porte par où l'art italien pénétra chez nous ; au XVe siècle, le région fut un temps gouvernée par cet étrange René d'Anjou, le plus cosmopolite, le plus vagabond des rois, qui avait vécu en Flandre et à Naples avant de régner en Provence. Durant un internement à Lille en 1436-37, il avait été un des premiers à connaître la manière nouvelle de Jean Van Eyck et, retiré à Aix, il réclamait par lettres à un « maître Jehannot le Flamand » de bons compagnons peintres, sachant poser des couleurs solides sur des panneaux bien préparés. Aix, Avignon continueront encore longtemps leur destinée, et, au XVIIe siècle, la noblesse et le clergé provençaux, parmi les artistes revenant d'Italie, trouveront portraitistes et peintres de saintetés pour leurs salons et leurs églises. Au XVe siècle, que demandait-on à ces artistes ? Un tableau religieux, crucifixion, madone, avec le portrait du donateur présenté par son saint patron, c'est-à-dire le motif habituel de la peinture néerlandaise. A l'exemple des Hollandais et des Rhénans, ces Avignonnais semblent avoir traité volontiers la mise au tombeau, et des scènes de martyres ; ils ont montré aussi souvent la résurrection de Lazare, qui était un saint local. Dans leur personnel, beaucoup de bourreaux patibulaires, à la peau tannée, au regard oblique, des malandrins glabres, nez crochu et lippe grimaçante, avec des têtes velues, hirsutes et ahuries, coiffées d'invraisemblables turbans ; la brutalité germanique prend une truculence un peu caricaturale et le sérieux de Roger Van der Weyden se perd parmi ces mimes s'amusant de leurs propres grimaces. D'ailleurs ces figures empruntées à l'art du Nord, le peintre d'Avignon, le plus souvent, les place dans un paysage du Midi, avec un ciel d'azur intense et sur le sol des teintes roussies et des murs ensoleillés. C'est le Jésus de Harlem qui vient à Aix ou Avignon ressusciter les Lazare de Provence. Il semble parfois que le style avignonnais fut de donner un caractère méridional aux hommes et aux choses du Nord. Mais les œuvres du groupe Aix-Avignon ne se laissent pas enfermer dans une définition aussi simple, et les plus remarquables qui nous sont restées ne sont guère de nature à faciliter une classification.

Parmi les peintres qui ont laissé leur nom, leur pays d'origine et des œuvres, l'un, Enguerrand Charonton est de Laon, et semble avoir été touché par la grâce italienne, l'autre, Nicolas Froment d'Uzès, est beaucoup plus près de l'art flamand. Dans le tableau de Charonton, un *Couronnement de la Vierge*, la composition, toute fictive, est d'une hardiesse qui ne rappelle en rien le prudent réalisme du Nord. Quand les peintres flamands élèvent la Vierge ou les Saints dans les airs, ils ne les en montrent pas moins assis naturellement sur un trône de bois sculpté ou en des stalles d'église. La composition de Charonton est moins placide, plus



Cliché Moreau.

Enguerrand Charonton. — Le couronnement de la Vierge (Villeneuve-lès-Avignon, Musée. 1453).

bizarre et plus enchevêtrée ; les trois personnages divins, la Vierge entre le Père et le Fils, et de menues figures de saints, forment un ensemble compact, maçonné dans les interstices par des anges blancs ou rouges, et le tout monte comme un rideau sur la scène, pour laisser voir un horizon lointain, une côte pelée, des villes de brique et tout un monde de diables et de ressuscités menus et sautillants ainsi que des insectes. Certaines couleurs claires, lumineuses, et de doux visages, surtout parmi les groupes des saints, feraient croire à un admirateur de Fra Angelico ; la Vierge, avec ses yeux à peine fendus d'une fine entaille, comme certains ivoires du XIVe siècle, ses mains souples, aux doigts effilés qui font la pointe, si elle n'est point italienne, n'est pas non plus flamande.

Au contraire, Nicolas Froment, d'Uzès, est un élève ou un imitateur des Van Eyck, et dans son *Buisson ardent*, le paysage est peint avec une minutie attentive, Moïse exécuté avec un réalisme exact, qui rattachent cette forte peinture à l'art du Nord ; l'Ange même, par son type, son costume et son attitude, est un emprunt aux peintres de l'*Agneau mystique*. Mais surtout, dans le panneau entier, comme dans les deux volets où sont agenouillés le roi René, sa femme et leurs patrons, il y a une manière précise, accentuée jusqu'à la dureté, de noter la forme et la couleur, un réalisme insistant qui n'était pas dans l'art européen avant l'œuvre de Bruges. Quelques œuvres, annonciations, calvaires, *pietas*, dispersées maintenant, mais peintes dans cette région, prouvent que l'art du Nord filtrait jusqu'en Provence, à travers les provinces rhénanes ou la Bourgogne, et que les images brillantes de la peinture brugeoise venaient s'imposer aux artistes d'Aix ou d'Avignon, drainant au passage l'âpreté pathétique de Colmar ou la véhémence des prophètes de Sluter.

Mais cette Provence du XVe siècle est plus disparate encore, car la plus forte des œuvres qu'elle nous a laissées, la *Pieta* d'Avignon est d'un style qui ne se rattache à rien de connu. On est surpris de trouver au milieu de ces miniaturistes-peintres, de ces illustrateurs flamingants aux personnages nombreux et agités dans un paysage, ces grandes figures taillées par plans nets, groupées comme par un sculpteur sur un fond doré qui les isole. S'il fallait chercher des parentés à cette œuvre, en contemplant ce saint Jean maigre, nerveux, aux traits osseux, à la moue dédaigneuse, on songerait à Florence. Ce Christ qui traverse brutalement la composition ne fut non plus jamais d'un Flamand ; ce corps élégant, vergeté de coups, desséché et brisé, semble copié sur quelque statue de bois taillée par un ciseau hardi. Et pourtant les costumes, les lourdes draperies, les robes bleu



Cliché Moreau.

Nicolas Froment. — Moïse voit apparaître la Vierge dans un buisson de roses.
(Cathédrale d'Aix, 1476.)

sombre de la Vierge, rouge de la Madeleine, brune de saint Jean et aussi le surplis blanc du donateur ont une réalité, une matérialité fort éloignée des robes abstraites de Florence. Le dessin exceptionnel, merveilleux, des mains et leur puissance d'expression sont chose absolument nouvelle. Quel artiste d'Italie les a jamais dessinées ainsi, d'une sécheresse nerveuse, fines, pointues, contournées et douloureuses chez saint Jean, d'une exquise tendresse chez la Vierge, et chez Madeleine d'une élégance un peu mondaine? Enfin, dans la composition si simple qui incline ces fières figures sur le cadavre, il y a une âpreté muette, un lamento tragique sans larmes et sans cris, je ne sais quoi de cruel et de déchirant qui éveille des pensées de catastrophe et de vendetta. Le donateur est d'une expression farouche, tendue, et dans sa face cuite de paysan osseux le regard violent semble démentir la douceur pieuse de l'attitude. Tableau surprenant, qu'il faut sans nul doute, pour la sûreté large du dessin, placer le plus tard possible dans le xve siècle, malgré l'archaïsme du fond d'or. Parmi ces peintures, dites avignonnaises, il est donc un chef-d'œuvre, mais par sa singularité inexplicable, ce chef-d'œuvre prouve une fois de plus qu'en Avignon il y eut un centre de production pittoresque et point d'école.

Cependant, en dehors de ce grand passage de Flandre à la Méditerranée que Charles le Téméraire rêvait d'accaparer, pour s'en faire un empire, à l'Ouest de cette région cosmopolite, l'art du royaume de France continuait à vivre un peu à l'écart, abrité contre les courants qui, durant le xve siècle, déplacèrent les artistes et mélangèrent les styles d'Harlem jusqu'en Provence. Bien qu'elle se soit laissé distancer par la brillante peinture de Flandre, la peinture parisienne n'en poursuit pas moins sa paisible évolution. Mais, chassés de Paris par la conquête anglaise, la France et l'art français se transportent au Sud et c'est dans la vallée de la Loire et dans le Bourbonnais que nous trouvons des peintres, dans la seconde moitié du xve siècle.

Un surtout, Fouquet, mérite d'être retenu; il naissait à Tours tandis qu'Hubert Van Eyck commençait la peinture de l'*Agneau Mystique*. Au moment où Philippe le Bon et Charles le Téméraire avaient, pour les peindre, Roger Van der Weyden, Charles VII et Louis XI avaient Fouquet. Il est avant tout miniaturiste; sans doute, quelques portraits peints à l'huile nous sont parvenus de lui, authentiques ou douteux; malheureusement, les douteux sont de beaucoup les meilleurs. Le *Charles VII*, le *Juvénal des Ursins*, l'*Etienne Chevalier* se présentent tous de la même

façon, tournés vers leur gauche, la face opposée à la lumière et à moitié plongée dans l'ombre ; Jean Van Eyck, au contraire, éclairait directement



Pieta provenant de l'Hospice de Villeneuve-les-Avignon. Fond d'or. A gauche le donateur (Louvre, vers 1485).

le visage. Dans le modelé de ces figures, il y a bien des incertitudes et des mollesses, un dessin monotone et lourd qui répète les mêmes lignes, les mêmes rides, et aussi les mêmes négligences, et donne à tous une morne hébétude. Et pourtant chacune de ces effigies frappe fortement et l'on ne

peut oublier le Charles VII fourbu et fiévreux, non plus que ce Juvénal des Ursins, à tête de parvenu apoplectique.

Mais Fouquet a donné le meilleur de son talent dans ses miniatures, délicates illustrations de l'histoire, qui sont de légères et véridiques images de la France sous Charles VII et Louis XI; la *Vie de Jésus*, le *Martyre des Apôtres*, l'*Histoire des Juifs*, autant d'occasions pour montrer les hommes et les paysages de la Touraine au XVe siècle. Cet art, comme celui des Van Eyck, continue les miniatures du XIVe siècle; mais, tandis que les Flamands, abandonnant la gouache pour la peinture, poussent leur imitation jusqu'à une précision extrême, Fouquet, resté enlumineur, s'en tient au naturalisme limité que lui permet ce procédé, et ses tableautins encadrés dans la page de manuscrits, malgré leur vérité, conservent la douceur et l'éclat de miniatures décoratives. Le dessin n'en est pas toujours très caractérisé, mais ici l'imprécision se pardonne; les silhouettes ne vont pas sans lourdeur, les figures sont d'une rondeur un peu banale; hommes et choses, draperies et troncs d'arbres sont pignochés par hachures menues qui donnent aux surfaces un aspect laineux. Mais les couleurs, légères, transparentes, imitent la fraîcheur des prairies vert tendre et l'horizon des collines bleues sous l'azur pâlissant du ciel. C'est ainsi que les miniaturistes peignirent les premiers paysages; mais ces teintes, que Fouquet n'a pas inventées, s'assouplissent chez lui aux nuances vraies, et c'est merveille comme cette clarté de l'aquarelle rehaussée de filets d'or, il sait l'adapter à la lumière radieuse d'un printemps de Touraine. Au milieu des prés, la Loire argentée s'étale paresseusement; de ci, de là, des châteaux blancs, tout neufs, coiffés d'ardoises, non plus la forteresse féodale qui continuait par son fier donjon la ligne abrupte du roc, mais déjà le château riant qui repose dans la verdure, sur la rive d'une eau lente. Parfois ce sont des villes de Touraine ou d'Ile de France, et parmi elles se reconnaissent des monuments qui ont figure historique : Notre-Dame, le donjon de Vincennes, la Bastille, ou encore à Montfaucon, les sinistres fenêtres où brinqueballent des pendus.

Dans cette nature en éternel prairial, nous voyons vivre la société d'alors. Sur les hautes herbes passent des silhouettes d'hommes d'armes dressés sur leurs chevaux; un cortège massif d'armures sombres, hérissé de piques verticales, lentement s'écoule entre les cultures, ou défile sur le pavé de villes à pignons gothiques et souvent, dans un coin de la composition, s'arrondit la croupe d'un énorme percheron. La bourgeoisie du temps de Charles VII et Louis XI revit aussi en ces figurines d'une

bonhomie prosaïque : petits vieux glabres et tondus, grelottant dans leurs fourrures, empêtrés dans les gros plis de leur manteau ; marchands cossus à large trogne, campés sur leurs jambes écartées, et la ceinture basse



Cliché Lévy.

Jean Fouquet. — Naissance de saint Jean-Baptiste (Livre d'heures d'Étienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé, vers 1450).

sous le ventre saillant ; douces têtes de curés campagnards ouatées de cheveux blancs. Aux scènes traditionnelles le peintre ajoute des épisodes familiers ; lorqu'il montre la naissance de saint Jean-Baptiste, il ne se contente pas des détails habituels, les soins de la nourrice, la baignoire, l'eau qui chauffe dans le chaudron, la servante qui expose un drap devant

le feu ; autour de la malade, toute dolente dans ses draps blancs, il groupe les commères affairées, généreuses en conseils, et nous fait entendre les « caquets de l'accouchée ». L'art de Fouquet est plus riche d'observation que d'imagination ; pour représenter le paradis, le peintre reproduit le cérémonial d'une grand'messe ; les saints mitrés s'alignent sur leurs bancs comme les évêques d'un concile ; les anges rouges se superposent de manière à dessiner les voussures d'un portail gothique; ils ont le museau un peu lourd ; ce sont enfants de chœur tourangeaux qui font négligemment voler l'encensoir, un coude dans la main, ou qui chantent, les bras croisés sur la poitrine. D'autres miniatures représentent, sous prétexte de martyres, une scène de mystère ; l'imprésario même est là, pour expliquer au public ce qu'on lui montre et le diable n'est qu'un acteur en maillot très poilu.

Tous ces caractères rapprochent Fouquet des peintres du Nord beaucoup plus que des artistes italiens; son œuvre, comme celle des Flamands, est une branche du tronc gothique. Pourtant Fouquet a connu l'Italie, il l'a vue vers 1445 à l'époque où, se trouvant à Rome, il eut à peindre le portrait du pape Eugène IV. De ce voyage il rapporta certainement des souvenirs et même des esquisses, car, dans ses peintures et ses miniatures, apparurent quantité d'éléments décoratifs empruntés aux architectes et aux sculpteurs florentins. Alors il plaque sans façon des pilastres, des chapiteaux antiques, des tables de marbres polychromes sur les monuments qu'il veut particulièrement beaux, et, en guise de tympan, dans un portail ogival, il insère une coquille. Ces emprunts pourtant ne signifient point une influence profonde de l'Italie sur Fouquet, ce sont fragments étrangers qu'il ne s'assimile pas ; l'art français est encore trop gothique pour se laisser beaucoup entamer. Mais, chez les successeurs de Fouquet, Bourdichon ou tel autre, il n'en sera plus ainsi ; l'esprit italien aura pénétré. Dans les *Antiquités juives*, le temple de Salomon, autour duquel travaille une fourmilière de maçons, est une tour de plan bizarre, mais de décoration purement française, il a été imaginé par Fouquet ; chez le continuateur qui a terminé l'illustration de ce manuscrit, le temple, lorsqu'il reparaît, a conservé sa forme générale ; mais sa façade a perdu statues, gâbles et pinacles et elle ressemble fort à celle d'un palais florentin. Fouquet, qui, par instinct, fut un naturaliste, a goûté au classicisme naissant, mais il reste parfaitement original entre les Flamands, dont il n'a pas l'exactitude acharnée, et les Italiens, dont il est incapable de pénétrer l'idéalisme souverain. La sympa-

thie paisible avec laquelle il contemple les choses fait le charme de ses miniatures; tout y est naturel, aisé, aimable; on n'y sent nul effort vers



Cliché Girandon.

Jean Fouquet. — Portrait de Charles VII (Louvre, vers 1445).

l'expression ou la beauté. On va répétant que cette modération élégante annonce notre art classique; mais ce serait diminuer beaucoup celui-ci que de vouloir le trouver tout entier chez Fouquet.

Auprès de Fouquet et beaucoup d'après lui, d'autres peintres ont travaillé ; l'un, Bourdichon qui a enluminé le livre d'heures d'Anne de Bretagne ; Jean Perréal, illustre en son temps, dont il ne reste pas une œuvre certifiée, et enfin un maître encore anonyme qui semble avoir exécuté quatre ou cinq très belles œuvres et qui, à défaut d'un vrai nom, est généralement appelé le « Maître de Moulins ». Comme Bourdichon, le maître de Moulins a placé le meilleur de son idéal dans la beauté de ses madones ; les quelques tableaux qu'on lui attribue avec vraisemblance nous font avant tout admirer la Vierge, une Vierge délicate et pâle ; dans l'*Adoration des Bergers* d'Autun, c'est une fine berrichonne, non pas coiffée du voile transparent des madones florentines, mais avec une cornette blanche de paysanne. Dans le grand *triptyque de Moulins*, le peintre l'a montrée dans toute la splendeur de sa royauté céleste ; mais cette noble dame, enveloppée dans l'éclat de l'arc-en-ciel, entourée du vol des anges, conserve sa frêle ingénuité. Ce peintre colore avec des teintes légères, un peu crayeuses, qui donnent de la finesse aux chairs et de la fraîcheur aux paysages ; mais, sauf dans les verts, toujours intenses, ces couleurs manquent de richesse et de résonance ; leur consistance crémeuse met quelque sécheresse dans les arêtes et comme une lourdeur plombée en des ombres que le peintre a pourtant voulues transparentes. Cet art, fort séduisant, à l'analyse ne laisse, pour ainsi dire, aucun résidu original. Chez le Maître de Moulins, point de manière nouvelle de peindre ou d'imaginer ; ce qui lui appartient en propre, c'est une sensibilité plus fine, une élégance qui corrige les figures septentrionales de leur gaucherie native, sans leur enseigner les poses savantes de l'art italien ; la Vierge, les Anges ont une distinction discrète, ils sont charmants sans être mièvres ; en aucune école on n'a jamais modelé d'aussi jolies mains, frêles, caressantes et pieuses. Art féminin, passif, sans vigueur, ployable à toutes les influences. Dans les heures d'Anne de Bretagne enluminées par Bourdichon, pêle-mêle avec les motifs de Fouquet, se trouvent des saintes de Memlinc et des saints Sébastien de Pérugin ; plus de discordance entre le Nord germanique et le Midi latin. Les pires antipathies viennent se réconcilier dans l'éclectisme accueillant et l'hospitalité tourangelle.

A qui se laisse aller au charme caressant de cette peinture, il semble que, pour la première fois depuis la fin du monde antique, l'art, jusqu'alors religieux, est maintenant satisfait par la seule vue de la beauté. L'organisme, tendu par la résistance durant les mois d'hiver, s'épanouit

dans la tiédeur des premiers jours de soleil et s'arrête de lutter, pour s'abandonner à la volupté qui l'envahit. Après avoir fourni les éléments



Cliché Moreau.

Le Maître de Moulins. — Nativité; à droite, le donateur en prière, le cardinal Jean Rolin (Autun, évêché, vers 1480).

d'une langue religieuse qu'on lui demandait, le monde des formes et des couleurs dévoile ses trésors de jouissance; les artistes, libérés de la discipline chrétienne, cèdent discrètement à la sensualité de leur tempérament ; ils peignent des Vierges pour admirer le pur ovale d'un visage

féminin et reproduisent les molles vallées de la Touraine pour le bien-être qu'elles suggèrent. Cet épicurisme délicat, qui leur est commun,



Cliché Moreau.

Maître de Moulins. — La Vierge portant l'enfant, les pieds sur le croissant de la lune. (Apoc., XII, 1), entourée d'anges (Cathédrale de Moulins, vers 1495).

révèle la parenté du génie français et du génie italien ; mais, engagés beaucoup plus tôt dans cette voie, les Italiens réalisent, dans cette fin du xv[e] siècle, une beauté d'une souveraine puissance, et les gens de chez

nous veulent jouir de ces merveilles qui répondent à leurs instincts profonds. Lorsque, dans quelques années, Léonard de Vinci, appelé par François I[er], viendra se mêler à cette société française, l'affinité se montrera entre les deux génies latins, et autour de lui se trouveront immédiatement des peintres pour comprendre et pasticher son art savant. Dès maintenant les Vierges de Bourdichon et du maître de Moulins ont cette douceur, cette tendresse commune aux Vierges du moyen âge finissant, à Bruges, à Venise, à Pérouse, à Florence, chez Gérard David, chez Giovanni Bellini, chez Pérugin et chez Léonard. Une même langueur vient assouplir les draperies, amollir le rythme des attitudes, attendrir l'art européen tout entier. Ces œuvres éveillent en nous la douce mélancolie d'un crépuscule, car elles marquent la fin d'une ère artistique et, dans leur sensualité encore timide, s'annonce déjà le paganisme triomphal de la Renaissance.

CHAPITRE IV

LES CENTRES DE PEINTURE EN ALLEMAGNE COLOGNE. SOUABE. NUREMBERG[1]

Au xve siècle la distinction entre Pays-Bas et Allemagne n'était pas très nette ; deux siècles plus tard encore, Carel Van Mander ne discerne point de frontière entre la peinture flamande et celle de Cologne, de Souabe ou de Franconie. Parti de Bruges, l'art nouveau a gagné Bruxelles, Bois-le-Duc, Liège et, rapidement, il se propage à travers l'Allemagne du Sud. Sauf à Cologne, où dès le milieu du xive siècle s'était formée une école vivace et originale, la peinture allemande se trouvait après les Van Eyck fort en retard sur celle de Flandre et de Hollande. Les tableaux d'autel qui subsistent de la première moitié du xve siècle ne se distinguent des peintures gothiques du xive siècle que par la rudesse de leur coloris et les incorrections de leur dessin. Le Christ crucifié, dressé sur un fond d'or, n'est qu'une reproduction quelque peu dégénérée du Christ italien du xive siècle, et les saintes femmes qui se lamentent au pied de la croix sont enveloppées de larges robes aux plis en volutes, suivant une mode qui, au xive siècle, fut européenne, après avoir été siennoise. Seuls les païens et les bourreaux, figures populaires, montrent déjà une vulgarité toute locale, et par la laideur de l'âge et leurs efforts pour être violents, annoncent le pathétique violent de l'âge suivant; car il fut de bonne heure dans la tradition de l'art religieux

[1] Janitschek. *Geschichte der deutschen Malerei*. Berlin, 1890. — Ebe. *Der deutsche Cicerone*. Leipzig. 1901. — Scheibler et Aldenhoven. *Geschichte der Kölner Malerschule*. Lubeck, 1902. — Thode. *Die Malerschule von Nürnberg*. Francfort, 1891. — Von Reber. *Die Stilentwickelung der schwäbischen Tafelmalerei*. Münich, 1894. — Schmarsow. *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15 Jahrhunderts*. Leipzig, 1903. — Marguillier. (*Albert Dürer*, collection des grands artistes.) *Michel Pacher. Gazette des Beaux Arts*, 1894. — Thausing. *Dürer*, traduit par Gruyer. Paris, 1878. — Ephrussi. *Albert Dürer et ses dessins*. Paris, 1882. — Hamel. *Albert Dürer*. Paris (collection des maîtres de l'art). — Seidlitz. *L'exposition de Cranach* à Dresde (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899). — De Wyzewa. *Peintres de judis et d'aujourd'hui*. Paris. 1903. — Réau vient de résumer les travaux sur l'art allemand en général (*Revue de synthèse historique*, août 1907).

de donner aux figures accessoires un caractère réaliste. Ce n'est pas là vraiment de quoi faire espérer un brillant avenir. Le triptyque de Bamberg, l'autel de Pehl, l'autel Imhoff sont des œuvres du XIVe siècle attardées en plein XVe siècle. Aussi, lorsque vers 1450, la peinture néerlandaise, d'une fécondité prodigieuse, fut connue des peintres allemands, devint-elle pour ces ignorants un modèle, et leur donna-t-elle un peu de ce qu'elle possédait si bien et eux si mal, des principes nets et la sûreté de l'exécution.



Cliché Bruckmann.

Le Maître de la Vie de la Vierge. — **La naissance de la Vierge (Pinacothèque de Munich, vers 1463-80).**

Et pourtant la peinture germanique, sentimentale et incorrecte, n'avait guère d'affinité morale avec l'impeccable réalisme des Flamands. La brutalité des couleurs et du dessin, la vulgarité générale des figures, chez Isenmann ou Wohlgemüth, ne doit pas nous tromper sur le faible réalisme de cet art. Quand il peint la vie de la Vierge ou d'un saint, Van Eyck ou Thierry Bouts ne songe qu'à donner un portrait exact des hommes et des choses de son temps. Au lieu des calmes peintures de Bruges, des sereines et parfaites images de la vie flamande, l'œuvre allemande fait d'abord sentir l'âpreté ou la tendresse d'une âme toujours en émoi ; nul peuple autant que celui-là ne s'est appliqué à peindre des Madones maternelles et nourricières ; nul n'a, autour du Christ attaché à la colonne, accumulé des brutes aussi haineuses.

Les peintres de Cologne avaient presque tous dépeint de mystiques extases et même lorsqu'ils se laissèrent envahir par le réalisme néerlandais, tous ces maîtres anonymes qui racontaient la vie de la Vierge ou montraient des réunions de saints, continuaient à peindre de religieuses idylles. Ce sont les drames violents, les scènes pathétiques de la Passion qu'ont naturellement préférés les maîtres du Haut-Rhin et de l'Allemagne du Sud. Ils apportaient dans la peinture beaucoup plus de sentiment et beaucoup moins d'habileté que les autres artistes du siècle. Ils ne songeaient point à reproduire les charmes du monde physique, mais à trouver une forme sensible de leur piété ; auprès de la religion placide et banale des peintres flamands, leur christianisme est ardent ; pour exprimer cette sentimentalité vague dont ils étaient pénétrés, ils n'avaient qu'un instrument pauvre ; ils voulurent pourtant traduire la ferveur de leur amour et, à défaut des délicatesses restées inexprimées, faire éclater la violence de leur passion ; et c'est ainsi qu'il y a chez eux plus de force que de nuances. Parce qu'ils savaient mal nous émouvoir sur le morne désespoir du Christ insulté, ils ont insisté sur les cabrioles frénétiques et les sinistres grimaces de ses bourreaux ; plus le Christ est déchiré, plus ils lui montrent leur amour. Cette expression rude d'une tendresse mystique leur était seule permise ; dans telle crucifixion de Wohlgemüth ou de Pleydenwurff, les larrons tordus convulsivement autour de leur croix éveillent notre compassion, tandis que les Saintes femmes en se pâmant n'arrivent point à mimer la douleur morale. Dans cette peinture palpitent la tendresse, la pitié, l'horreur, une sensibilité désordonnée qui presque toujours dépasse les pauvres moyens du peintre — sensibilité qui deviendra de plus en plus rare dans

l'histoire de l'art, et que les Allemands ont, plus longtemps que les autres, aux confins de l'âge gothique, conservée dans leurs œuvres. Car il ne s'agit point de ces sentiments supérieurs, détachés et sereins, que suscitent seuls, par un charme inexpliqué, l'harmonie des couleurs et le rythme des lignes, mais de cette émotion directe, vitale, qui est associée à l'évocation d'événements pénibles ou attendrissants. Et ce sera la gloire d'Albert Dürer d'avoir, sans l'étouffer, su contenir cette sensibilité exaspérée du moyen âge finissant et, dans un art serré, enfermé des sentiments tumultueux.

De plus, les maîtres allemands ont des habitudes particulières qui vont modifier un peu le style flamand. Les artistes de Nuremberg ou de Colmar ne se sont pas, comme ceux de Bruges ou de Gand, appliqués complaisamment à enluminer de couleurs brillantes les feuillets d'un manuscrit ; avant d'être peintre, l'Allemand est graveur, et les plus grands comme les plus germaniques de ces maîtres, Schongauer ou Dürer, manient le burin plus sûrement que le pinceau ; maladroits, incertains, s'ils modèlent au pinceau de larges surfaces, ils montrent une décision magistrale dès qu'ils ont l'occasion de tracer une ligne tranchante, et sous leur couleur apparaît le contour brutal. Une figure peut bien être construite mollement, mais sur la tête de la Vierge, les fils blonds de la chevelure ont une finesse incisive ; sur un visage de vieillard, le peintre grave chaque poil d'une barbe blanche et chacun des crins fauves d'un bourreau. La gravure, répandue de bonne heure en Allemagne, y est devenue un art national ; alors qu'en Italie les fidèles retrouvaient dans les fresques des églises ou des couvents les épisodes de l'histoire religieuse traduits en gestes harmonieux et en couleurs limpides, c'est dans les hachures noires et dures des petites gravures sur bois que les Allemands reconnaissent les acteurs et les épisodes de la mythologie chrétienne. Une telle pratique inclinait naturellement le goût germanique vers une manière dure ; le trait, le plus souvent, en est d'une grossièreté incorrecte et n'exprime clairement un sentiment que si celui-ci est accentué jusqu'à la grimace, à moins qu'une légende inscrite sur une banderolle ne permette de lire les propos échangés par les personnages. La sensibilité allemande s'habitue et se complaît à la laideur expressive, moins accessible aux charmes de la couleur et des formes. L'imagination allemande a été plus qu'une autre familiarisée avec l'horrible, féconde en ignobles grimaces, en êtres monstrueux, évoquant des bêtes fauves, des sangliers et des loups. Nulle part il n'y a de Judas aussi patibulaires que ceux d'Holbein le Vieux ;

nulle technique ne fut jamais acérée, comme celle de Schongauer ou de Dürer, pour aiguiser les piquants de la couronne d'épines qui déchirent la chair et font sur la Sainte Face jaillir des larmes de sang.

Enfin les Allemands s'attardent dans les manières de penser et de sentir du moyen âge ; les formes de l'art gothique ont subsisté longtemps chez eux ; cet art, né en France, avait marqué sur la race germanique une empreinte plus profonde que sur les races latines ou mêlées de sang latin. Aussi n'observe-t-on pas en Allemagne, à la fin du xve siècle, cette transformation de la sensibilité européenne qui se met peu à peu à l'unisson de l'Italie. En contact avec l'art méridional, l'art germanique ne se mêlera pas, il cédera la place et disparaîtra. Durant tout le xve siècle, il semble résister aux innovations ; les peintres de Franconie et de Souabe sont les derniers à renoncer dans leurs tableaux aux fonds d'or estampés ; même lorsque les Flamands leur eurent enseigné à représenter des paysages, un fleuve sinueux, une ville gothique, des montagnes lointaines, au-dessus de ce paysage vrai ils plaquent, en guise de ciel, des feuilles d'or. Leurs tableaux restent tableau d'autel, encadrés de nervures flamboyantes comme les verrières qui s'embrasent au fond de l'abside. Par la précision des lignes et l'éclat des couleurs, le peintre doit rivaliser avec le sculpteur sur bois et l'orfèvre, qui ont collaboré à la même œuvre que lui. Placés sur un autel gothique, au pied d'un de ces piliers qui montent à des hauteurs vertigineuses s'épanouir en nervures entre-croisées, ces tableaux étincellent dans l'or ; au milieu du bois sculpté, on distingue quelques silhouettes familières, le Mage prosterné devant le petit Noël, ou l'âne qui emporte en Égypte la Mère et l'Enfant ; l'œil s'amuse et l'âme s'attendrit comme d'une apparition magique, devant ces vives enluminures que l'obscurité et leur petitesse rendent lointaines et qui scintillent à la tremblante lumière des cierges.

En suivant dans son extension la grande route du Nord vers le midi, l'art néerlandais conquiert bien vite quelques petites écoles « hanséatiques » et westphaliennes où des peintres comme les frères Dünwegge enluminaient avec une crudité barbare ; puis il rencontre Cologne. Entre Cologne et Bruges les relations étaient étroites, et alors qu'elle subissait déjà l'ascendant néerlandais, la vieille école rhénane avait, en retour, donné Memlinc à la Flandre. Lochner venait à peine de disparaître et la peinture semblait s'alanguir dans une effusion trop continue de mysticisme ; cet art rêveur et sentimental ne possède que des motifs plastiques



Cliché Bruckmann.

Martin Schongauer. — La Vierge au buisson de roses (Colmar, église Saint-Martin, vers 1470).

assez peu nombreux. Sans doute quelques peintres tentèrent d'abandonner ces petites filles rêveuses, à qui la mollesse fondante de la peinture donnait une grâce langoureuse, et ils essayèrent des scènes dramatiques, le Jugement Dernier ou la Marche au Calvaire ; mais l'énergie reste sans nerf ; les têtes diaboliques ont elles-mêmes une bonhomie fort sympathique ; la cruauté qui s'exprime par cette musique mellillue ressemble à la tendresse ; cet idéalisme pittoresque, pour devenir art d'imitation, rencontrait bien des difficultés, les mêmes que les peintres de Flandre venaient de résoudre. C'est la peinture flamande qui révéla aux artistes de Cologne que les apparences de la réalité ont, elles aussi, un charme capable de passer dans la peinture. Cologne se laissa donc conduire par Bruges et au lieu d'un réalisme direct, on eut un aspect un peu nouveau du réalisme néerlandais.

La seconde moitié du xve siècle qui n'a guère laissé de noms, nous a conservé par contre un grand nombre de peintures. Les œuvres groupées avec assez de certitude font connaître des manières bien définies auxquelles le plus souvent il ne manque qu'un nom. C'est *le Maître de la Vie de Marie,* chez qui certaines figures sont encore colonaises avec leur boucles lourdes, leur front bombé et leurs traits menus, et qui pourtant rappelle souvent Thierry Bouts et Roger, leurs formes sèches et cassantes, mais avec un coloris plus acide et plus pâle et des vestiges archaïques comme ces fonds d'or sur lesquels se découpent les personnages. *Le Maître de la Passion de Lyversberg* pastiche aussi Thierry Bouts ; la candeur ingénue des figures colonaises ne lui suffit plus ; la série des scènes de la Passion illustre un drame violent où il entre des gestes naïfs et populaires, des types vulgaires de paysans et de soudards. *Le Maître de saint Séverin* peint avec des colorations étranges, parfois rouges et enflammées, ailleurs ternes et éteintes ; il dessine avec des contours tranchants des visages très allongés, d'expression morne et d'une pâleur terreuse. *Le Maître de saint Bartholomé,* sous un ciel pâle, devant des tentures brochées d'or, dispose à distances respectueuses des saints velus et des saintes minaudières ; art bien germanique par sa recherche maladroite de l'élégance et ses vestiges d'incurable grossièreté ; ces mêmes saintes au visage poupin, au bec pointu, qui baissent les yeux et se tordent les mains pour être gracieuses posent à terre des pieds difformes et pesants comme des pieds bots. *Le Maître de la famille de sainte Anne,* un peintre très voisin de Gérard David et de Quentin Matsys, a su conserver la gaîté du coloris colonais, le vert tendre, le



Cliché Hanfstaengl.

Holbein le Vieux. — Sainte Barbe et sainte Elisabeth : à droite, la figure barbue est le portrait du peintre (Munich, pinacothèque, 1515).

rouge acide, l'or, bien qu'il ait accepté les formes précises du réalisme flamand. Mais chez lui, comme chez les autres d'ailleurs, la peinture n'est pas toujours harmonieuse. Jusqu'à Stephan Lochner, le coloris fut d'une gamme un peu limitée sans doute, mais les sonorités en avaient une pureté de cristal; du jour où ils se laissèrent gagner par l'art flamand, les maîtres de Cologne perdirent beaucoup de leur grâce poétique et, parce qu'ils n'étaient pas des observateurs de la nature, ils n'acquirent point le charme des harmonies vraies. Cette douce gaîté des couleurs qui, chez maître Stephan, paraît un souvenir de vision céleste, chez ses successeurs qui veulent la conserver pour imiter la nature, devient parfois un bariolage un peu sec. Jusqu'au milieu du XVIe siècle, les maîtres de Cologne continuèrent leur art facile et lorsqu'à l'influence septentrionale succédera l'influence italienne, cet art incertain se laissera conduire encore par un courant plus fort que lui.

Comme le pèlerin en route vers Rome, l'art flamand remonte le Rhin, traverse l'Allemagne du Sud, Colmar, Bâle. A Colmar, Schongauer devient un fidèle imitateur de Roger Van der Weyden, de ses personnages anguleux, de ses draperies cassantes, de ses compositions animées ; mais il est graveur et son burin, dans les formes simples du modèle, détaille des lignes tourmentées ; le visage souffrant de la Vierge est affiné encore, ses traits sont plus aigus, ses mains délicates retiennent l'enfant Jésus d'un contact frêle comme une caresse. Il spiritualise les formes et les couleurs qu'il emprunte, et conserve la fraîcheur ingénue d'un primitif. Devant son buisson de roses rempli d'oiseaux, la Vierge de Colmar rappelle les plus tendres des figures de Cologne, mais elle a plus de gravité; les madones de Lochner avaient trop de jeunesse et de fraîcheur pour connaître la mélancolie majestueuse des sentiments profonds. Au contraire, chez le maître de Colmar, tandis que Jésus s'ébat avec l'insouciance et la gentillesse joyeuse d'un tout petit enfant, l'amour maternel de la Vierge mêle à la joie les inquiétudes et les tristes pressentiments. Cette peinture est, plus que nulle œuvre allemande, remplie de sensibilité et parée de beauté.

Après la vallée du Rhin, l'art flamand pénètre le bassin du Danube, et conquiert successivement chacune des villes de Souabe, Sigmaringen, Ulm, Augsbourg. Dans la vieille école de Constance-Bâle, Konrad Witz était fils d'un peintre qui avait connu l'art des Van Eyck et lui-même peignit de son mieux à leur manière. A Ulm, Schüchlin, puis son élève Zeitblom, prennent aux maîtres flamands les types de leurs personnages

et leur manière de les faire agir. Zeitblom est un peintre fort habile et qui semble bien différent des artistes souabes ; il est calme au milieu des violents ; ses compositions sont simples, son dessin large et ses couleurs tendres, ses longs personnages ont de la dignité et les plis de leurs robes conservent une raideur calme qui dénote des gestes paisibles ; il travaille en un temps où l'énergie gothique est assagie et, dans la peinture allemande, fait figure d'une sorte de Gérard David.



Cliché Hanfstaengl.
A. Dürer. — Lucas Paumgartner. Volet du triptyque de la Nativité. (Pinacothèque de Munich, 1503.)

A Augsbourg, l'école de peinture est vivace. Deux peintres surtout la représentent, Burgkmair et Holbein le Vieux. Burgkmair qui a été l'élève de Schongauer, puis des Vénitiens, montre en une œuvre d'une variété fort originale, cette dualité italienne et allemande qui tient à son éducation et au caractère de l'école augsbourgeoise tout entière ; il a tenté une sorte d'adaptation de la manière vénitienne et, comme Crivelli, se plaît à faire étinceler l'or sur un fond noir. Dans son atelier il y a des peintres d'Italie et lui-même a, pour s'instruire, passé les Alpes ; déjà un peintre d'Augsbourg ne croit pas son éducation achevée, s'il n'a fait

le voyage de Venise. Holbein le Vieux est un peintre qui a vécu longtemps, à un moment où le monde marchait vite ; par sa nature, il n'était pas d'une trempe assez ferme pour résister au brusque mouvement qui, à la fin du xve siècle, emportait l'art d'Augsbourg. Il a donc commencé comme un peintre gothique et terminé comme un artiste de la Renaissance, flamingant dans sa jeunesse, italianisé dans ses derniers tableaux. Son œuvre, abondante, enferme plusieurs mondes et plusieurs âges, comme ces cathédrales commencées au xve siècle sur croisée d'ogive et que les architectes du xvie siècle terminaient en les ornant de pilastres et de frontons antiques ou italiens. Il peint d'abord de longues figures dégingandées, aux contorsions bizarres, des draperies aux teintes crues et aigres, et l'on ne sait parfois s'il faut reconnaître plus de souvenir de Roger, de Lochner ou de Van Ouwater. Mais tous ces éléments étrangers s'accordent assez bien dans son imagination ; il sait les animer par une laideur expressive, et, auprès de gracieuses figures féminines, entasser des êtres hideux, au visage grimaçant, aux gestes d'acrobates. Dans la phase dernière de son œuvre, l'influence méridionale domine. Les architectures ogivales sont remplacées par des décorations « renaissance » ou se combinent avec elles ; autour d'une sainte Anne dont la grâce molle rappelle un peu les madones de Jean Bellin, des anges à l'italienne et des anges à la flamande se superposent : *amoretti* joufflus, joyeux d'être nus, et longs enfants de chœur emmaillotés de robes aux plis entortillés. Enfin dans les illustres figures de sainte Barbe et de sainte Elisabeth (musée de Munich), le style gothique n'est presque plus sensible. La couleur reste stridente ; mais, en ces compositions apaisées, les poses s'équilibrent majestueusement, les robes tombent en longs plis harmonieux et les visages des saintes ont cette sérénité un peu dédaigneuse que l'idéalisme italien mettait toujours dans la souveraine beauté. Seuls deux ou trois mendiants, rampant aux pieds de sainte Elisabeth, rappellent ce monde gothique dont ils sont les derniers survivants, et leur humble adoration devant une apparition aussi belle est un peu comme la reconnaissance par l'art allemand de la supériorité italienne. Augsbourg sera, durant tout le xvie siècle, un foyer d'italianisme. C'est de cette école qui a successivement absorbé l'art flamand et l'art italien, que sortira Holbein le Jeune ; le plus cosmopolite des peintres résume les efforts d'une école incertaine et éclectique.

A Nuremberg au contraire, dès qu'elle se fut assimilé assez d'art flamand pour rendre un peu concret l'idéalisme inconsistant de la pein-

ture du XIVe siècle, l'école prit une vitalité vigoureuse et acheva sa brève



Cliché Hanfstaengl.

Albert Dürer. — Portrait de Jérôme Holzschuher. (Berlin, 1526.)

existence, sans se laisser entamer par le classicisme italien. Car on peut,

sans être infidèle à l'âme germanique, emprunter aux flamands leur vocabulaire, tandis qu'aux hommes du Nord qui l'admirent et l'imitent avec complaisance, l'art italien infuse une âme nouvelle. Ici, comme partout, le réalisme venu de Bruges enseigna que les scènes traditionnelles de la peinture religieuse pouvaient être aussi des imitations du monde réel; les figures prirent plus de corps, les têtes plus d'individualité, et le fond d'or disparut pour laisser voir d'abord un paysage avec un horizon lointain et plus tard le bleu d'un ciel pâle. Ces vieux maîtres de Nuremberg n'ont pas une personnalité assez déterminée pour qu'il soit toujours possible de classer leurs œuvres avec certitude, mais, dans son ensemble, l'école se définit assez bien. Les tableaux attribués à Pleydenwurff ou à Wohlgemuth semblent être peints par de gauches imitateurs de Roger ; les pathétiques figures du Flamand sont devenues des mannequins aux articulations brisées, et pour suppléer aux finesses d'expression qui lui manquent, le peintre prodigue les expressions brutales et les gestes violents ; sous cette rigidité qu'il brise, parce qu'il ne peut l'assouplir, on sent une énergie tendue. Cette école, la moins précoce des écoles allemandes, arrive à la fin du xv[e] siècle avec la fougue ardente et brusque de la jeunesse; elle a encore beaucoup à dire; aussi donna-t-elle la dernière et la plus puissante expression du germanisme gothique. Albert Dürer est Nurembergeois et élève de Wohlgemuth.

Mais avant de l'étudier, suivons jusqu'à son point d'arrêt l'inondation néerlandaise. C'est dans les défilés du Tyrol qu'elle est arrêtée par le flot adverse de l'art italien. Entre Nuremberg et Padoue une école mixte se constitue et la peinture italienne vient se combiner avec la peinture germanique dans l'œuvre de Michel Pacher. Son chef d'œuvre, l'autel peint et sculpté de Sanct Wolfgang (Haute-Autriche), raconte la vie du Christ en une langue mêlée de germanismes et d'italianismes. Les figures ont encore les types, les attitudes naïves, l'expression sentimentale de l'art septentrional; les robes abondantes, l'exécution minutieuse rappellent les œuvres flamandes. Mais la composition ne peut avoir été conçue que par un imitateur des œuvres de Padoue ; elle est dominée en effet par des soucis de perspective comme on en avait dans l'entourage de Squarcione et de Mantegna. Dans la Nativité, le peintre s'est appliqué à une savante géométrie des charpentes de la toiture ; le bœuf et l'âne prennent une importance insolite, non pour ajouter à la naïveté de la scène, mais parce qu'ils permettent au peintre de dessiner deux quadrupèdes en raccourci ; dans le lointain une petite ville apparaît avec la fuite très correcte d'une

rue en profondeur. En somme, des figures d'origine germanique sont dis-





Clichés Hanfstaengl.

Albert Dürer. — Les quatre apôtres; à gauche, saint Jean et saint Pierre; à droite, saint Marc et saint Paul. (Pinacothèque de Munich, 1526.)

posées en un espace conçu par un italien. Dans cette école frontière, comme chez les peintres d'Avignon, les deux arts du Nord et du Midi se

touchent, se mêlent plutôt qu'ils ne se combinent. La peinture gothique est trop vigoureuse encore pour se laisser dominer; mais elle accueille déjà tout ce qu'elle peut connaître d'un art savant qui bientôt tuera en elle l'inspiration avec l'instinct.

Cependant Dürer allait auparavant porter à leur puissance suprême les énergies de l'art germanique.

Albert Dürer, le dernier peut-être des « gothiques », en est aussi l'un des plus puissants[1]. Gothique, il l'est par la tournure de son imagination, lui qui a repris les motifs de la Vie de la Vierge et de Jésus et respecté humblement les dogmes révélés de l'art chrétien. Il disait que « l'art de la peinture est employé au service de l'église, pour montrer les souffrances du Christ et de beaucoup d'autres bons modèles, et qu'il conserve aussi la figure des hommes après leur décès ». C'est en effet ainsi que devait définir son art le peintre religieux du XVe siècle à qui le réalisme flamand venait d'enseigner que l'on peut imiter la nature. Gothique, il l'est encore parce qu'il conserve le style septentrional et qu'il accepte, sans en être gêné, la plupart des habitudes des primitifs ; la composition par triptyques, les fonds d'or, l'emploi de l'or pour imiter les broderies d'or, ou seulement représenter les clefs de saint Pierre. Une vieille coutume allemande survit dans son œuvre, d'après laquelle il agenouille de minuscules donateurs au premier plan de ses compositions religieuses. Il apporte un soin méticuleux aux détails, donne de l'accent aux moindres minuties, et paraît quelquefois embarrassé pour l'effet général de la composition; dans quelques peintures, comme en beaucoup de gravures, il complique à plaisir le mélange de ruines, de poutres et de plantes, cadre traditionnel de la Nativité, et sa perspective n'est pas absolument correcte. Lorsqu'il laisse sa main suivre ses fantaisies décoratives, le dessin qu'elle trace n'a pas la simplicité raisonnable du style classique et italien ; la ligne souple, imprévue, tremblotante ou acérée, s'entortille en vrilles, s'emmêle en parafes bizarres, se ramifie, se recroqueville en petites griffes crochues. C'est dans l'art de Dürer que le style gothique finissant pousse sa dernière et sa plus

[1] Albert Dürer est né en 1471 à Nüremberg et mort en 1528 dans cette ville. Un portrait de lui-même à la pointe d'argent qu'il dessine à quinze ans se trouve à l'Albertine. Après un apprentissage chez Wolgemuth, Dürer fait un voyage d'études : Colmar, Bâle, peut-être Strasbourg et Venise (1490-1494). Puis de retour à Nüremberg, il peint quelques portraits (Oswald Krell, celui du peintre, de son père...) et des tableaux religieux (*Lamentation sur le Christ* (Munich, Nüremberg), triptyque Paumgartner (Munich), *Adoration des Mages* (Offices). — En 1506, séjour à Venise. Puis, de retour à Nüremberg, il publie de nombreuses séries de gravures sur cuivre ou sur bois. En 1520-21, voyage aux Pays-Bas ; à la fin de sa vie Dürer peint ses plus beaux portraits : *Muffel*, *Holzschuher* (Berlin), et les *Quatre Apôtres* (Munich, 1526). Puis, avant de mourir, il s'occupe de la publication de ses écrits théoriques.

capricieuse végétation ; chez ce peintre-graveur, les feuillages de chicorée sont plus tortueux, plus découpés, plus mouvementés que jamais, et leurs frisures semblent se figer en une acuité métallique.

Il est germanique aussi parce qu'il est graveur même en peinture ; son pinceau dessine, ou plutôt burine. Aussi n'a-t-il pas besoin de la couleur pour exprimer ses idées et s'en est-il souvent passé. Quelquefois la détrempe, un peu de gouache sur une toile, lui suffit : procédé léger et qui laisse au dessin son tranchant. La couleur à l'huile, lorsqu'il l'emploie, reste légère, transparente, malgré sa vivacité, et laisse voir le trait acéré, gravé par le pinceau. Ce sont ces hachures incisives qui donnent de la solidité au tissu lâche de sa couleur ; leurs tailles précisent merveilleusement les aspérités d'un visage, les saillies de l'os, la paupière tournante, le méplat cartilagineux du nez, les nodosités des métacarpes ou des phalanges. Mais ce procédé convient moins quand il faut modeler largement des formes molles ; il peut mettre l'accent sur l'arête vive, mais entre les contours qu'il découpe finement, il révèle moins nettement les bosses du relief. Dans les draperies, le pli se pince, se casse, plutôt qu'il ne tourne. Le visage de la Vierge, le corps du Christ, de l'enfant Jésus, sont d'un modelé renflé de petites boursouflures. Ce dessin ne suit pas la contraction des muscles agissants comme celui des Florentins qui fixent des mouvements ; il évoque plutôt le gonflement d'une maturation robuste ; certains corps font penser à des fruits pleins de sève, certains torses d'hommes à des troncs noueux, à l'écorce tendue, dilatée par la poussée interne. Mais le plus souvent le peintre, même sur les plans trop uniformes, trouve à prodiguer ces tailles de son burin ; sur le sol, des cailloux aigus ou des brins d'herbe ; sur le visage, de longues chevelures ou des barbes frisottantes ; et parfois, dans certaines figures qu'il a plus particulièrement affinées, la Vierge de l'autel Paumgartner ou celle du musée des Offices, le peintre a poussé à l'extrême l'art d'animer la ligne ; les visages et les mains, à peine colorés, ont une délicatesse abstraite, immatérielle ; il ne reste qu'un dessin incisif, un filigrane frémissant de vie

Bien qu'il ait conservé intact son germanisme puissant, Dürer a pourtant connu les manières de sentir des écoles voisines. Nuremberg, importante station entre Venise et Anvers, est tournée également vers la Flandre et l'Italie ; à Anvers, les Allemands ont les entrepôts de la Hanse, à Venise, le *Fondaco dei Tedeschi* et l'art, à son habitude, suit les mêmes routes que le commerce et la richesse. Albert Dürer a fait les deux voyages de Flandre et de Venise pour étudier sur place les plus belles

œuvres du Nord et du Midi. Mais son originalité est trop accentuée pour n'être pas rebelle aux influences étrangères. C'est à peine s'il semble s'être attendri un temps dans la volupté de Venise ; s'il en a rapporté quelques souvenirs, ce ne sont point les secrets du chaud coloris, mais des motifs ou compositions qu'il connaissait surtout par les gravures de Barbari ou de Mantegna. Quant aux chefs-d'œuvre flamands, s'il dut être émerveillé par leur exécution parfaite, leur placide naturalisme n'était pas pour modifier l'observation fougueuse et profonde par laquelle il scrutait la nature, la comprenait dans ses intimes secrets, avant de la refaire puissamment. La sève flamande était en lui ; il l'avait reçue dans sa période de croissance, par l'intermédiaire de Schongauer et de Wohlgemuth qui avaient détourné vers l'art allemand tout ce qu'ils avaient su prendre à Roger van der Weyden. Mais, si elle ne reçoit aucune déviation par le fait d'obstacles extérieurs, cette vigoureuse plante germanique subit pourtant dans sa croissance un temps d'arrêt ou de ralentissement; mais c'est en elle qu'étaient les raisons de sa langueur.

En effet Dürer qui imaginait et sentait comme les chrétiens du moyen âge, philosophait comme les humanistes de son temps, et ses plus belles compositions n'ont autant d'originalité et de puissance que parce qu'elles concilient une imagination parfois fantasque avec une raison toujours lucide ; dans ses dernières œuvres surtout, l'effort de synthèse, la tension d'une intelligence dominatrice se fait toujours sentir. Cette disposition philosophique l'a bien vite conduit à scruter les lois de son art ; de bonne heure, il a cru à une science de la beauté et a cherché les proportions parfaites du corps humain. Aussi les nudités, Adam et Ève, Lucrèce, qu'il a gravées ou peintes pour réaliser la forme idéale, ont-elles la froideur compassée d'un schème ou d'une épure. Les fantaisies de l'imagination germanique, les caprices du style gothique se conciliaient mal avec un tel effort de rationalisme ; l'analyse intellectuelle a énervé la vigueur du tempérament. Dans la théorie idéaliste du beau qu'il finit par construire, la plupart des propositions sont autant d'arrêts de mort pour l'art allemand qui se développe si vigoureusement dans son œuvre. Sa sensibilité de primitif ne s'incline point aux formes de la sensibilité moderne, mais on la voit s'éteindre peu à peu par le travail du raisonneur ; sa production se raréfie et s'arrête ; il finit en esthéticien. Le même homme qui, à la manière gothique, raconta la vie de la Vierge et de Jésus, bien avant de mourir, cesse de graver et de peindre, pour spéculer sur la beauté.

Mais avant que la spéculation n'eût stérilisé sa verve créatrice, Dürer

avait exécuté son œuvre la plus puissante : les quatre apôtres de Munich, quatre figures qui sont des portraits, non pas les portraits de modèles particuliers, non pas les portraits des quatre apôtres traditionnels, mais des figures vraies et de caractère assez accentué pour être à la fois des individualités vivantes et des types généraux. Sur les deux tableaux, deux



Mathias Grünewald. — La crucifixion. (Musée de Colmar, premier quart du XVIe siècle.)

Cliché Bruckmann.

larges manteaux aux plis simplifiés emplissent les panneaux et l'attention monte immédiatement vers les têtes resserrées dans la partie supérieure de la peinture. D'un côté les actifs, les violents, ceux qui ont le regard fixé sur le monde et dont l'être entier est tendu pour la lutte ; saint Paul dressé en une robe vert pâle aux longs plis tranchants, tient un livre et un glaive ; c'est-à-dire la vérité et la force pour l'imposer ; son regard torve,

ses narines remontées, les puissantes saillies de sa face qui font sentir la mâchoire contractée sous la terrible barbe, tout donne à cet homme l'aspect d'un fauve qui gronde et qui menace; auprès de lui. saint Marc, velu, agressif, l'œil mobile, la bouche entrouverte pour l'invective, les dents visibles, prêt à mordre. Sur l'autre panneau, les contemplatifs, les doux, le regard baissé, l'esprit détourné du monde vers la méditation intérieure ; saint Jean enveloppé d'une robe rouge, le front haut et pâle des illuminés et des rêveurs, les traits détendus et la lèvre charnue des tendres; et, tout auprès, saint Pierre dont la vieille tête chauve et plissée s'incline vers saint Jean, humble, confiant, affectueux comme un simple. Ainsi que Léonard de Vinci, et tous les scrutateurs attentifs de la nature, Dürer a de plus en plus concentré son observation sur le visage humain. Mais aucun de ses portraits n'est seulement une copie scrupuleuse. Sa méthode est de détailler vigoureusement l'individualité, pour la reconstituer plus intense, plus tendue, resserrer encore la cohésion de ses éléments; sa technique, cette ligne incisive qui rend le modelé plus accidenté, les cavités plus creuses, les reliefs plus saillants, multiplie encore l'énergie du type ; enfin dans cette œuvre si pleine de sens, il subsiste toujours un je ne sais quoi étrange ; c'est la part d'une imagination qui ne s'est pas laissée moderniser; elle garantit ces masques expressifs contre la banalité des expressions trop évidentes.

La puissance surprenante de Dürer vient de ce qu'il est un artiste gothique, sans avoir pourtant conservé l'humilité intellectuelle du moyen âge. De sa race, il tient le goût des expressions fortement accentuées, cette âpreté brutale des graveurs qui dans son art est devenue une furieuse précision. Du moyen âge allemand, il a hérité une sensibilité toute simple et naïve dans sa forme ; son imagination hante l'atelier paisible du charpentier, où il s'attendrit devant la maternité bienheureuse de la Vierge aussi bien que le portique tumultueux où Jésus, attaché à la colonne, au milieu de brutes hurlantes et grimaçantes, tord son corps misérable, déchiré par les épines et par les verges. Mais à l'esprit nouveau il devait une raison lucide, un esprit hardi, qui a su brider l'énergie fantasque du xve siècle sans l'étouffer sous la discipline ; au respect de la tradition, quand il représente les épisodes consacrés de l'Évangile, il allie une curiosité de naturaliste, quand il dessine ou peint des animaux et des plantes. Son intelligence spéculative d'humaniste réfléchit sur les limites de notre raison, construit, comme l'avait fait Vinci, une théorie de l'art et crée un des plus émouvants symboles qui aient exprimé

la mélancolie de l'esprit humain, découragé de voir, à mesure qu'il la satisfait, que sa curiosité est infinie. L'œuvre la plus puissante de l'art germanique s'est épanouie dans l'atmosphère heureuse de la première Renaissance ; elle conserve pourtant une brutalité archaïque ; elle la doit à cette sève sauvage, qui remonte en elle, de racines poussées profondément dans l'âme du moyen âge et que ne parvint point à attendrir la molle tiédeur des souffles nouveaux.

Cette manière vigoureuse galvanise pour un temps l'âme un peu indécise du germanisme, et les habitudes de Dürer se retrouvent plus ou moins apparentes dans la peinture allemande du commencement du XVI[e] siècle. Des disciples débitent l'art de leur maître. Schaüffelin imite assez bien son dessin tourmenté ; Hans de Kulmbach, il est vrai, se distingue par un éclat et une précision toute flamande ; il est de ce groupe nombreux de peintres néerlandais et allemands qui ont alors essayé la richesse de leur coloris en de petites « adorations des mages » encombrées d'étoffes rares, de turbans et de ruines aux silhouettes accidentées. Quant aux frères Beham et à Aldgrever, ils sont surtout graveurs et portraitistes. Mais ce ne sont là que des personnalités secondaires. D'autres, sans subir la domination de Dürer, n'ont pu déployer leur génie que parce qu'il avait donné à la peinture allemande une prodigieuse puissance d'expression.

Mathias Grünewald se détache violemment sur l'ensemble des peintres allemands, bien qu'il ne soit pas contaminé d'influences étrangères ; mais il a fait une extraordinaire tentative pour enrichir la langue pittoresque de sa race d'un moyen d'expression, la couleur, jusque-là fort négligé, sauf à Cologne. Aussi ne lui suffit-il plus de donner aux lignes, d'affreuses ou délicieuses contorsions et d'exaspérer jusqu'au paroxysme l'art frémissant de Schongauer; il trouve d'aigres discordances, de tendres harmonies, des effets stridents de couleur qui font violence à notre sensibilité, et les motifs de la peinture allemande en sont transformés jusqu'à n'être plus reconnaissables. L'humble allégresse de la Nativité, qui s'exprime ailleurs par des soins empressés autour du Nouveau-né, éclate chez Grünewald, en une explosion de lumières éblouissantes et douces, incandescence de rose et d'or, qui se propagent à travers les nervures touffues d'une architecture gothique : féerie de couleur qui transcrit pour les yeux le tendre et triomphant alleluia d'un concert céleste. Dans l'Ascension, le peintre ne montre pas seulement l'élan de Jésus hors de la tombe ; le ciel s'ouvre pour absorber dans l'or ardent de

sa lumière le corps glorieux et déjà rayonnant. Dans la Crucifixion, la couleur enveloppe la scène d'une tristesse sinistre, écrasante ; de frêles figures, la Vierge, la Madeleine, tordues, déformées par la douleur, reçoivent une clarté livide ; le corps du crucifié, déjà verdissant et parsemé d'horribles plaies où les épines sont restées fichées, lourd au point qu'il fait plier les bras de la croix, dresse sa masse épouvantable sur un ciel noir ; là bas une pauvre lueur laisse deviner à peine des profils de montagnes et le cours d'un grand fleuve.

Dans ces lumières et ces couleurs, rien de réel ; les effets ne sont pas observés ; les couleurs ont une crudité, une vivacité acide qui n'est point celle des corps vus dans l'espace, mais que possèdent seules les substances simples isolées par les chimistes ou les couleurs encore pures de tout mélange sur la palette ; les lumières ne sont point des reflets naturels du soleil ; les choses ne sont pas éclairées, mais rayonnantes par elles-mêmes, d'un éclat éblouissant, imprévu, suivant les fantaisies du peintre. Cette œuvre, d'un style si peu réaliste, d'une expression si intense, est conforme à l'idéal germanique qui emprunte seulement au monde physique ce qui peut signifier le monde moral. Grünewald est d'une époque trop avancée pour créer du fantastique avec des images irréelles ; comme les autres artistes du Nord, lorsqu'il peint un désert pour anachorètes où les monstres acharnés contre saint Antoine, c'est avec des fragments du monde vrai qu'il compose des fictions ; mais comme son imagination colore ces emprunts ! Aucun peintre ne nous a donné de vision plus poétique que cet étrange lointain de rocs abrupts et de végétations déchiquetées devant lequel conversent saint Antoine et saint Paul ; une lumière étrange, transparente et voilée lui donne le mystère d'une nature sous-marine. Enfin, parmi les innombrables peintres qui nous ont amusés avec la tentation de saint Antoine, il n'en est pas un qui ait su, comme Grünewald, effrayer un peu avec un mélange tumultueux de griffes, de becs, des chairs molles et blafardes de batraciens.

Un autre Allemand n'aurait pas été le peintre qu'il a été, s'il n'avait subi l'ascendant de Dürer. Lucas Cranach[1], un producteur facile, a conservé intacte sa sensibilité d'allemand ; sans doute, étant d'une époque où la mythologie antique envahissait l'art européen, il n'en a pas repoussé les motifs, mais, à la manière dont il les traite, il est visible qu'il a moins songé à italianiser sa manière qu'à germaniser les sujets italiens. Adam,

[1] Il avait un fils. Lucas Cranach le jeune, qui a su pasticher fort adroitement le style de son père, pour occuper la sagacité des critiques, faire leur amusement et leur désespoir.

les dieux païens, sont chez lui des burgraves déshabillés ; Eve, Vénus



Cliché Alinari.

Lucas Cranach. — Portrait du peintre. (Florence-Offices).

ou Diane. une bourgeoise minaudière largement chapeautée et que gêne sa nudité. Pour paraître gracieuses, ses figures ont des gaucheries *mi-*

gnardes, des yeux finauds et des mines futées. Préciosités de balourd! Presque toujours la grâce souple de certains corps est déparée par une grossière incorrection ; car la beauté italienne ne saurait, comme l'allemande, s'accommoder d'un membre mal attaché, d'un geste étriqué ou entortillé. Les tableaux religieux de Cranach sont de conception moins mêlée ; à la Vierge, aux épisodes de la Nativité il a donné une poésie familière et même un peu vulgaire qui peut, à la rigueur, paraître attendrissante. Le Luthéranisme a trouvé en lui son peintre ; il s'est pénétré des doctrines de Luther et de Mélanchthon ; à plusieurs reprises, il a tenté des représentations symboliques de la Réforme ; par exemple, l'insuffisance des bonnes œuvres et l'efficacité de la foi dans le Sauveur. Mais ce ne sont que lourdes compositions où rien ne paraît de la sentimentalité pieuse qu'il a voulu y mettre ; elles ne sont intelligibles que grâce aux légendes écrites sur quelques unes et ne valent que par la vigueur des portraits.

Car Lucas Cranach est un merveilleux peintre de la face humaine et il donne à chaque figure une prodigieuse individualité. C'est avec une violence paisible qu'il la traite. Au temps où, en France comme en Italie, cet art devient un art de cour et de salon, une manière de tourner le compliment en peinture et de mettre poliment en lumière les avantages du modèle, voici un homme du Nord qui fait surgir des êtres d'une énergie sauvage, chez lesquels la bestialité est bien apparente sous les colifichets du costume de gala ; les bijoux, les fourrures, les velours et la soie n'empèchent pas que ces hôtes des forèts primitives étalent une laideur puissante de carnassiers. Le dessin de Cranach hésitant, lourd, entortillé quand il s'essayait à Vénus et aux Grâces, reprend alors sa vigueur élastique. La ligne tremblante et sinueuse suit les babines pincées, frise le poil rude autour d'un mufle rose, cerne le visage boursouflé et croise l'une sur l'autre deux grosses mains aux doigts boudinés. Nul autre peintre ne semble avoir eu sous les yeux des figures d'un caractère aussi énergique et l'on n'oublie pas ce docteur Scheuring, au regard froid, au cuir tanné de vieux loup de mer, non plus que ces nombreux Frédéric de Saxe, à la face apoplectique écrasée sur le thorax. Les têtes de Cranach ne se laissent point ramener au type général que le dessin florentin et la statuaire antique commencent à imposer au goût européen. L'ossature même du crâne et l'architecture entière du personnage semblent façonnées, gonflées, étirées, au gré d'un artiste audacieux, attentif aux difformités caractéristiques, étranger entièrement à l'élégance latine. Ces œuvres font







Cliché Bruckmann.

Baldung Grien. — Le couronnement de la Vierge; sur les volets, les apôtres. (Cathédrale de Fribourg, 1511-1516.)

bien sentir à quel point le génie germanique est indocile à cette discipline classique de la forme que Dürer avait cherché pourtant à lui imposer.

Hans Baldung Grien tient aussi de très près à Dürer; ses peintures et ses gravures en imitent les duretés tranchantes et les tailles recroquevillées ; mais il a connu aussi les œuvres de Grünewald ; et il en a retenu les effets de lumière féerique ; dans son grand retable de Fribourg, plusieurs scènes rappellent les étranges clartés du peintre de Colmar. Au milieu de l'ombre nocturne de l'étable, l'enfant qui vient de naître illumine le visage ravi de la Vierge, les petits anges papillonnants, la face barbue de Joseph et jusqu'aux babines du bœuf. Dans la fuite en Egypte, on retrouve les gentillesses que Dürer et Cranach avaient développées dans leurs gravures ; sur le passage de la sainte famille, tandis que le petit âne se hâte à pas menus, des essaims d'anges s'abattent sur les arbres du chemin et inclinent les branches chargées de fruits. Rien ici qui ne soit d'invention germanique; les portraits ont de la précision, comme les tableaux religieux ont de la sentimentalité. Mais pourtant l'énergie allemande paraît chez lui s'énerver un peu et on le sent parfois submergé par le flot italien.

Vers 1520 en Allemagne, comme à Bruges et à Anvers le style gothique tendait à disparaître. Les Allemands avaient plus que toute autre école résisté à l'influence méridionale; tandis que l'Europe devenait classique, ils exacerbaient encore ce qu'il y a déjà d'aigu et de tranchant chez Roger et Thierry Bouts, et leur école se développait, broussailleuse et vivace, comme un buisson d'épines. Mais enfin le génie germanique finit par s'incliner devant le génie latin, et quand il eut laissé tailler dans le feuillage touffu, on vit apparaître le tronc tourmenté et misérable. La période originale de la peinture allemande est close ; avant de mourir, cette école va vivre de quelques pratiques étrangères à son génie. Il y aura encore quelques peintres et même de très grands ; ils ne représentent plus l'âme ni le style allemand, mais l'âme et le style communs à toute l'Europe du XVIe siècle, et ce sont leurs prédécesseurs, ce sont les maîtres qui ont préparé et créé l'art de Dürer qui nous semblent seuls offrir une saveur originale. Leur style sauvage et minutieux surprend et s'impose, et l'âpreté déchirante de leurs accents réveille notre sensibilité endormie parfois par des harmonies trop continues.

CINQUIÈME PARTIE

LA FORMATION ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA DOCTRINE FLORENTINE

CHAPITRE PREMIER

LE NATURALISME ET LES DERNIERS « GIOTTESQUES » MASACCIO. FRA ANGELICO[1]

Le milieu italien, plus encore que les provinces néerlandaises, fut favorable au développement de l'art. Dans le Nord de l'Europe, à Bruges et à Bruxelles, la peinture est une industrie urbaine, un produit du luxe bourgeois, ecclésiastique ou princier, un art comme la joaillerie, de travail patient et de matière coûteuse. En Italie, en Toscane, en Ombrie, la fresque n'est pas un art somptuaire ; les peintres continuent à décorer abondamment les monastères et les plus humbles églises ; il en naît un peu partout et il n'est pas besoin de Mécènes pour susciter des écoles. Largement répandu, cet art se mêle à la vie italienne, et la population

[1] La peinture italienne, même celle du xv[e] siècle, n'a jamais cessé d'attirer l'attention des historiens ; les *Vies des peintres* de Vasari, qui ont toujours été beaucoup lues, donnent en effet une place importante aux peintres italiens des xiv[e] et xv[e] siècles. *Le vite dé piu excellenti pittori, scultori ed architettori* (Florence 1550). Edition critique de Milanesi, tome I à IX Florence, 1878-85. — Au xix[e] siècle, la peinture italienne a suscité un nombre considérable de travaux en Allemagne, en Angleterre, en Italie et en France : il faut retenir surtout ceux de Burckhardt, Janitschek, Schmarsow, Thode, etc., en Allemagne ; ceux de Crowe, Berenson, Maud Cruthwell, etc., en Angleterre ; ceux de Milanesi, Venturi, Morelli (sous le pseudonyme de Lermolieff), Frizzoni, Molmenti, en Italie ; ceux de Mantz, Müntz, Lafenestre, Yriarte, Gruyer, Broussolle, Bertaux, en France.

Burckhardt. *Der Cicerone*, 8[e] édition revue par Bode, 3 vol. Leipzig, 1901 (traduit par Gérard en français). — Schmarsow. *Raphaël und Pinturicchio in Siena*. Stuttgart, 1880. — *Pinturicchio in Rom*. Stuttgart, 1882. — *Melozzo da Forli*. Berlin et Stuttgart, 1886. — *Masaccio fünf Bücher Kritischer Studien*. Cassel, 1900. — Thode. *Mantegna*, Bielefeld, 1897. — Crowe et Cavalcaselle. Histoire de la peinture italienne ; il y a une édition anglaise, une édition allemande (6 vol.) et une édition italienne (5 vol.). — Berenson. *The venetian painters of the Renaissance*. Londres, 1894. — *The florentine painters of the Renaissance*. Londres, 1896. —

entière s'y intéresse, comme au temps où les images et les idées religieuses se présentaient étroitement associées. Aussi quand il se détachera de la religion, ne sera-t-il pas seulement un amusement des délicats, des princes et des papes ; il restera la forme de prédilection de la sensibilité italienne. A mesure qu'il sera plus raffiné, il fera autour de lui l'éducation du goût public et il n'y aura point en Italie cette distinction entre un art savant et un art populaire qui va se produire dans presque tous les pays du Nord. Sur les mêmes murs d'église où les Giottesques, après les Romano-Byzantins, avaient répandu leur imagerie gothique, les quattrocentistes vont maintenant étaler leur science de la perspective et de l'anatomie, sans que l'artiste qui peint ces images raffinées et le public qui les contemple cessent jamais de se comprendre. Aussi quelle félicité pour les villes qui possèdent des artistes de génie ! Les exemples abondent de l'admiration qu'ils recevaient, et de l'orgueil que donnait la possession d'un chef-d'œuvre. Si la peinture au xve siècle se développe avec tant de vigueur en Italie, c'est qu'elle est activée par une prodigieuse concurrence de toutes les villes ; il n'y a guère de civilisation qui ait été imprégnée d'art autant que celle des Italiens du xve siècle. Ce culte de la beauté survivra même à l'ère des grands artistes ; une des raisons pour lesquelles les peintres venus à Rome ou à Florence, pour s'instruire, y resteront fixés est qu'ils s'y sentiront chez eux plus que dans leur propre patrie.

Quelle fut l'évolution de cette peinture italienne depuis la fin de la période giottesque ?

Ce n'est pas seulement en histoire littéraire que la prose n'apparaît jamais qu'après la poésie. Les fresques du xive siècle, de Giotto et de ses continuateurs, étaient un peu comme la langue des épopées primitives ; dans un rythme très marqué, un vocabulaire assez succinct, des tournures peu nombreuses et fixées une fois pour toutes suffisent à l'expression de

The central Italian painters of the Renaissance, Londres, 1897. — Maud Cruttwell. *Verrochio*. Londres, 1904. — *Signorelli*. Londres, 1902. — *Mantegna*, Londres, 1902. — Hill. *Pisanello*. Londres, 1905. — Milanesi. Annotations et commentaires aux biographies de Vasari. Vol. I à IX. Florence, 1878-85. — Venturi, un grand nombre d'articles dans *Archivio storico dell' Arte* (Rome) ; dans l'*Arte* (Rome) ; dans la *Storia dell' Arte Italiana* (Milan) : Morelli (Lermolieff). *Kunstkritische Studien über italianische Malerei*, 3 vol. Leipzig, 1890-93. Molmenti et Ludwig. *Carpaccio*. Milan, 1906. — Müntz. *Histoire de l'art pendant la Renaissance*. Paris, I, 1889. II, 1891. III, 1895. — Lafenestre. *La peinture italienne jusqu'à la fin du XVe siècle*. Paris (collection de l'enseignement des Beaux-Arts). — Yriarte. *Mantegna*, Paris, 1901. — Gruyer. *L'art ferrarais*, 2 vol. Paris, 1897. — Broussolle. *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*. Paris, 1901. — Bertaux. *Rome*. (collection des villes d'art célèbres). — Diehl. *Botticelli*, Paris (les maîtres de l'art). — Reymond. *Verrocchio* (les maîtres de l'art). — Gauthier. *Luini*. Paris (les grands artistes). — Rosenthal. *Carpaccio*, Paris (les grands artistes). — Cochin. *Le Bienheureux Fra Giovanni Angelico de Fiesole*. Paris, 1906. — De Wyzewa. Les *Maîtres italiens d'autrefois*. Paris, 1907.

sentiments et d'idées simples. Chez les Giottesques reviennent non seulement les mêmes motifs, mais les mêmes manières de les traiter ; créée par les décorateurs émouvants d'Assise et de Padoue, cette langue répète



Cliché Alinari.

Gentile da Fabriano. — L'Adoration des Mages (Académie des Beaux-Arts, Florence, 1423.) Le panneau de droite de la prédelle est au Louvre.

ses effets à satiété. Mais un moment arrive où les peintres ouvrent les yeux sur le monde, et très vite abandonnent ces locutions toutes faites, pour n'employer plus que des expressions façonnées à dessein, et, pour ainsi dire, d'après nature. C'est alors la mort du Giottisme. Tout d'abord, la peinture par cette ambition nouvelle, ne gagne ni en clarté ni en beauté;

dans leur routine les peintres du XIVe siècle conservaient la netteté des contours, la douceur des colorations, l'aisance dans la composition. La plupart de ces qualités disparaissent avec les conventions de cette école ; en se libérant des formules, les peintres perdent la tranquille certitude de leurs prédécesseurs ; on les voit tâtonner à la recherche d'une direction nouvelle et longtemps la prose rude ou diffuse qu'ils parleront sera loin d'avoir un charme égal aux œuvres faciles et claires du XIVe siècle.

Quand le Giottisme s'éteint, c'en est fait de la peinture ingénument chrétienne ; lorsqu'il s'absorbe dans une exécution raffinée, l'art se détache de la religion ; il a sa fin en lui-même ; peindre des figures est devenu un métier très savant et dont un enseignement d'église ne saurait fournir les principes. Bientôt le divorce sera complet ; et ce ne seront plus seulement des querelles entre peintres et moines ignorants qui trouvent, lorsqu'ils font décorer leur cloître, la main-d'œuvre bien lente et l'outremer trop coûteux ; Savonarole, à la fin du XVe siècle voulait que l'on revînt à l'art religieux du moyen âge dont la sincérité et l'émotion font la beauté. Mais ses prédications qui firent quelque bruit n'eurent pas d'action durable. L'Église d'ailleurs ne s'offense point en général de cette désertion et les papes seront les premiers à favoriser dans leur Vatican le déploiement d'un art qui ne cherche plus dans la religion que des prétextes. On peint encore la vie de Jésus, celle des saints et même le Jugement dernier, mais quel rapport y a-t-il entre ces artistes qui travaillent pour des raisons où l'esprit religieux n'entre point, et ceux du moyen âge qui participaient à l'œuvre de prédication ? Beaucoup même ne peuvent plus être sincèrement des ouvriers chrétiens. Leur religion souvent est comme celle de ce ciseleur florentin qui voulait bien, au moment de mourir, avoir un crucifix sous les yeux, mais à condition que ce crucifix fût de Donatello. Quelle est la part de la tendresse religieuse dans la beauté des madones de Léonard ou de Pérugin ? Si l'on en croit Vasari, Léonard profita de ce qu'il mourait lentement pour se faire instruire diligemment des choses de la foi catholique ; quant à Pérugin, il était, paraît-il, obstinément réfractaire à la croyance à l'immortalité de l'âme.

Au commencement du siècle, les peintres d'Italie et ceux du Nord s'attachent à découvrir la nature et se passionnent pour l'imitation des choses sensibles ; les mêmes raisons morales ont ainsi fait descendre l'art du ciel sur la terre ; l'esprit, qui n'est plus aussi exclusivement absorbé de préoccupations religieuses, se prend de goût pour ce monde matériel auquel on ne s'était guère intéressé encore que pour y chercher un langage

symbolique entre les hommes et leur Dieu. Aussi, à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, y a-t-il parallélisme entre le Nord et le



Cliché Alinari.

Pisanello. — Saint George et la princesse. (Vérone, S. Anastasia, entre 1435-38.)

Sud, l'art germanique et l'art latin, et quantité d'œuvres qui, d'esprit, ne sont point méridionales ni septentrionales, révèlent seulement un réalisme commun à toute l'Europe.

Ainsi pour l'œuvre de Pisanello ; ce peintre médailleur a laissé assez de tableaux et de dessins pour prouver qu'il n'emprunte plus guère au formulaire giottesque ; il semble, comme les maîtres du Nord, n'être avant tout qu'un observateur ; sa ligne précise a cette justesse frappante qui, dans un trait bien vu, semble mettre une intention de caricature ; les figures humaines, toutes différentes de structure, violemment caractérisées, expriment fortement la brutalité ou la ruse ; les formes curieuses des costumes, les coiffures extravagantes, deux maigres mollets sous un manteau qui fait cloche, quantité de détails imprévus, qui ne s'inventent pas, le montrent s'amusant aux particularités même bizarres de la réalité. Cet esprit d'observation a fait de lui un merveilleux animalier capable, lorsqu'il avait dessiné un renard, son pelage fin et son museau pointu, de croquer avec la même justesse l'allure grotesque d'une cigogne dressée sur ses hautes pattes de bambou, le jabot engoncé, l'aspect avantageux. Ce réalisme concret et pittoresque se retrouve, mais à un moindre degré, chez son contemporain qui fut son collaborateur, Gentile da Fabriano.

Le ravissant tableau de l'*Adoration des Mages*, montre que ce dernier se rattache encore au style du XIVe siècle ; les lignes y sont, comme les couleurs, attendries d'inflexions mièvres, et les bleus et les rouges se fondent dans les ondulations inquiètes des plis gothiques. Mais s'il n'a pas la précision aiguë de Pisanello, Gentile n'en est pas moins un peintre de la vie et des paysages toscans ; ainsi qu'un miniaturiste du Nord, il combine avec une imitation minutieuse des hommes et des choses, des animaux et des plantes, l'aspect bariolé, brillant, doré, brodé, d'une très riche enluminure. Aussi n'est-il pas surprenant que Roger van der Weyden, venu à Rome au milieu du XVe siècle, ait été émerveillé par les œuvres de Pisanello et de Gentile da Fabriano. Il pouvait les comprendre directement, car elles représentent un style commun aux peintres d'Italie et aux miniaturistes du Nord. Un demi-siècle plus tard, il n'en ira plus de même, et les Flamands ne pourront plus imiter l'art italien sans perdre leur propre originalité.

En effet ni l'esprit ni le métier ne sont les mêmes dans le Nord et en Italie. Sans doute, comme dans la peinture septentrionale, à Florence et à Venise, les aspects du monde réel, des portraits et des paysages vont entrer dans les compositions traditionnelles de l'art chrétien ; mais est-ce le même art que pratiquent les deux peintres, l'un penché sur son ouvrage, l'attention partagée entre son modèle et son panneau, la main appliquée à faire briller des couleurs éclatantes et exactes, l'autre, le fresquiste, qui

brosse à grands traits une vaste muraille? Le premier a son modèle sous les yeux; il l'analyse au moment même où il le reproduit; il met dans sa copie la fidélité d'un décalque; le fresquiste italien peut croquer des études, mais non pas exécuter l'œuvre définitive d'après nature; sa peinture n'est pas le résultat d'un effort obstiné d'observation; elle suppose l'intervention de la mémoire et de l'imagination et comme une constante collaboration de la pensée. C'est seulement lorsqu'il travaille à la détrempe sur un panneau mobile que l'Italien peut transcrire directement une image vraie en peinture, et c'est en effet dans leurs tableaux de chevalet que les Florentins et les Ombriens ont réalisé parfois des prodiges d'imitation à l'exemple des Flamands.

Mais la peinture italienne par excellence est la fresque, et les conditions toutes matérielles dont elle dépend n'ont pas peu contribué à constituer le grand style italien. La fresque rend un certain idéalisme obligatoire, ses couleurs peuvent être pures, gaies, elles ne sauraient avoir la richesse ni la souplesse voulues pour égaler la nature. Les meilleurs paysages de l'école italienne sont l'œuvre des Ombriens et des Vénitiens, parce que ceux-ci peignaient surtout à l'huile ou à la détrempe. Un fresquiste, Benozzo Gozzoli, a composé des paysages fort attrayants, parce qu'il les a transformés en effets de tapisseries : jolies taches cousues ensemble, bigarrure nette et sans profondeur. Mais la plupart renoncent à ces effets de la lumière et de l'air, ou y échouent. Quand Masolino place des montagnes derrière les curieuses anatomies d'un *Baptême du Christ*, sa couleur jaunâtre et ses lignes sèches rendent aussi mal que possible la transparence bleutée des Alpes lointaines; il a pu les contempler pourtant, lorsqu'il allait exécuter ses fresques à Castiglione d'Olona. D'autres estompent le paysage en un effet de couleurs neutres et de contours vagues, à moins qu'ils ne préfèrent dresser de belles architectures aux lignes savantes et précises.

La peinture italienne, d'ailleurs, s'accommode aisément de ce naturalisme limité, parce que le rendu exact de la nature ne fut jamais son unique ambition. Le peintre du Nord semble nous demander seulement de reconnaître ce qu'il nous montre et l'habileté avec laquelle il imite; dans l'œuvre du peintre italien, il y a toujours des intentions dramatiques ou décoratives; l'Adam et l'Ève de Jean van Eyck sont un homme et une femme nus, d'une vérité brutale; à la même date, les mêmes personnages, dans la fresque de Masaccio au Carmine de Florence, sont avant tout des images émouvantes du désespoir et de la honte; Masaccio ne copie la réalité

que pour lui emprunter des formes expressives; or les gestes expressifs sont bien plus souvent imaginés qu'observés. Les plus violents des maîtres italiens ne concevront jamais une figure agitée de passions véhémentes, sans équilibrer harmonieusement le désordre; en des architectures symétriques, ils aiment à disposer des attitudes rythmées, et l'obsession des spectacles réels ne fut jamais suffisante pour que fût sacrifiée en eux cette discipline de la beauté décorative qui leur était naturelle. Le réalisme italien ne sera pas, comme celui des Flamands, familier; même quand ils racontent une histoire vraie, ces artistes parlent une prose cadencée et qui, aux motifs traditionnels de l'art religieux, donne assez de noblesse pour remplacer la poésie disparue des vieilles peintures; en copiant la nature, ils conservent une manière qui généralise, efface les particularités de la matière, dégage des formes idéales et, dans la laideur même, évite la vulgarité.

Masolino, son élève Masaccio et Fra Angelico sont les mieux connus de ceux qui ont introduit ce réalisme dans les décorations religieuses. Masolino, dans ses premières œuvres, peint comme un giottesque, dans ses dernières, comme un naturaliste. Les figures des apôtres, dans l'église de Castiglione d'Olona, ont les couleurs tendres et molles, les barbes cotonneuses et les draperies conventionnelles des figures du XIVe siècle; dans le baptistère voisin des fresques postérieures montrent une manière et un esprit tout autres; un baptême du Christ sert de prétexte à quatre études de nu; une histoire de Salomé met en scène des figures contemporaines, des portraits caractérisés et des costumes fort pittoresques. A l'église du Carmine (Florence), il promène d'authentiques bourgeois en de vraies rues florentines. Mais malgré une science très réelle attestée par les anatomies dessinées d'après nature et qui pèchent seulement par une fidélité un peu sèche, il reste bien de l'ingénuité encore, surtout à Castiglione, d'étranges bévues de perspective, des raccourcis enfantins; le désir d'être vrai n'aboutit qu'à des réussites partielles; le peintre ne possède pas encore toute la science qu'il veut montrer.

Ce sont surtout les fresques de son collaborateur et de son élève Masaccio, dans cette même chapelle du Carmine, qui semblent avoir enseigné avec éclat aux Florentins les éléments de la peinture moderne. L'œuvre rare de ce peintre mort jeune tient dans l'histoire le rôle d'un manifeste réaliste et c'est en étudiant les fresques de Masaccio que les peintres florentins du XVe siècle oublièrent l'ancien style. Ils purent y admirer en effet une manière nouvelle de mettre les figures dans leur

milieu, de les éclairer d'une façon logique, de les poser solidement sur un



Cliché Bruckmann.

Masolino da Panicale. — Baptême de Jésus. (Baptistère de Castiglione d'Olona, 1435.) A droite, des études d'atelier de nu; les ailes des anges peintes à la détrempe sur la fresque se détachent de la muraille.

sol horizontal, de draper largement des corps robustes et bien campés, de les grouper enfin suivant une perspective correcte, avec cette majes-

tueuse simplicité que les successeur de Giotto avaient perdue dans l'accumulation des détails. Dans le *Denier de Saint-Pierre*, pour la première fois, des personnages se meuvent avec une allure franche, une aisance naturelle du tronc et des membres où il ne reste rien de l'engourdissement médiéval et de l'insuffisance de dessin qui rendait gauches les attitudes les plus expressives; ils peuvent, à leur gré, être calmes ou violents. Les corps vont, viennent, pivotent, se montrent à la lumière de face, de profil, de dos, avec des attitudes calmes et larges et des gestes d'une ampleur étonnante. L'action est des plus simples — Jésus charge Pierre de payer l'impôt au publicain — mais cet humble drame, au milieu des apôtres attentifs et farouches, prend une solennité que l'on ne connaissait plus dans l'art italien, depuis les temps antiques où l'on sculptait à Rome des orateurs en toge et des empereurs en cuirasse, le bras levé pour commander à l'univers.

Les peintres qui admirèrent les œuvres de Masaccio durent sentir alors combien il y avait encore de sécheresse et de simplicité dans l'art giottesque; ces figures gothiques conservaient la nudité un peu abstraite d'êtres de raison ; leur mimique, merveilleuse de clarté, manquait parfois de pathétique parce qu'elle n'était pas celle de corps réels. A cette peinture, encore trop près du monde des idées, et qui s'accommode aussi bien de symboles allégoriques que de tragédies humaines, succède un art, celui de Masaccio, qui fait vivre des êtres concrets. Quand le peintre sait les agiter de passions fortes, il les rend plus émouvantes de toute la vie dont il les anime. Adam et Ève, chassés du Paradis terrestre, sont des figures inoubliables ; au lieu de mannequins inertes, le peintre fait surgir deux lamentables nudités secouées des pieds à la tète par le désespoir et par la honte, Ève se tordant les bras, Adam ployé sous la malédiction divine, comme un chien sous le fouet. Dans ce style robuste et véhément, les insuffisances, les imprécisions de détails disparaissent, emportées dans la fougue majestueuse de l'ensemble.

Chez la plupart des Italiens, cette introduction du réalisme dans la peinture va tuer le mysticisme gothique ; l'atmosphère se fait trop rude pour la fleur trop frêle. Pourtant l'inspiration vraiment religieuse ne disparaît pas subitement ; quelques derniers giottesques, comme Fra Angelico, s'accommodent tout naturellement des principes nouveaux ; les Siennois au contraire se retirent du monde des vivants.

En même temps que l'art giottesque cédait la place à une peinture naturaliste et savante, à Sienne la peinture continuait à languir avant de



Cliché Alinari.

Masaccio. — Le Denier de saint Pierre; au centre Jésus commande à saint Pierre de payer l'impôt; à gauche est pêché le poisson dans la bouche duquel on trouvera la pièce de monnaie; à droite saint Pierre verse l'impôt dans la main du publicain. (Eglise des Carmes, Florence, entre 1423-28.)



Cliché Alinari.

Masaccio. — Adam et Ève chassés du paradis terrestre. (Église des Carmes, Florence, fresques inachevées à la mort du peintre, 1528.)

s'éteindre tout à fait. Comme aux temps où Duccio demandait à la Vierge sa protection pour l'avoir faite aussi belle, Domenico di Bartolo ne s'arrête de peindre la Madone que pour s'agenouiller devant son image : « Dominicus, Domini matrem, te pinxit et orat ». Les derniers Siennois s'obstinent à recommencer avec une tendresse toujours plus raffinée leurs Vierges flexibles, entourées d'anges ; nulle inspiration objective ; à cet art tout lyrique les éléments traditionnels suffisent ; sur le fond d'or, des attitudes hiératiques et des draperies gaufrées. Sano di Pietro ignore le monde matériel ; toute son application, qui n'est qu'une forme de sa piété, consiste à donner au visage de la Vierge une courbe élégante, à faire plus tendre la chair rose et plus pur l'azur de sa robe. Comme lui, Matteo di Giovanni, dans un encadrement gothique, sur des feuilles d'or qui forment un milieu irréel, groupe des saintes au visage penché, autour d'une Madone frêle et diaphane ; à force d'épurer, d'affiner le type, la grâce de

la Vierge est comme exténuée. A cette même époque, tout auprès de Sienne, à Pérouse et à Florence, quelques peintres donnaient à ce monde



Cliché Alinari.

Fra Angelico. — L'Annonciation. (Couvent S. Marco de Florence, vers 1440.)

mystique un peu de joie physique; de petits anges, fins et vifs comme des passereaux, chantent à pleine gorge les louanges de la Vierge, dans un décor de feuillages et de fleurs. Mais les peintres de Sienne restent confi-

nés dans leur rêve gothique, pendant que la nature devient l'aliment de l'art. La plus précoce des écoles italiennes est tombée d'infantilisme en sénilité ; elle se complait à des gentillesses surannées, à des miévreries qui cessent de plaire quand la jeunesse est passée. Elle ne s'est même pas réveillée à une nouvelle exaltation religieuse ; à la fin du XIVe siècle, Sienne bouleversée, déchirée par les conjurations, les révoltes et les tentatives de tyrannie, vit pourtant fleurir deux fleurs sublimes de mysticisme, saint Bernardin et sainte Catherine ; mais de saint Bernardin, les peintres n'ont su tirer qu'un moine, touchant et piteux, un petit vieux qui se raidit avec sa pancarte sur la poitrine et serrant ses mâchoires édentées ; quant à sainte Catherine, il lui fallut attendre longtemps l'art équivoque d'un élève de Vinci. Sodoma montra aux Siennois une tendre religieuse, gémissante et pâmée, sous l'étreinte invisible de son Dieu.

Parmi les derniers giottesques de Florence, il s'est rencontré, au contraire, un peintre Fra Angelico [1], qui sut mettre son amour de la nature au service de sa piété. Mais de ce naturalisme, il admet seulement ce dont peut s'accommoder sa tendresse religieuse et il accomplit ce miracle d'unir au génie d'un peintre l'âme d'un saint. Il n'y aura plus après lui d'*Annonciation* ou de *Crucifixion* pour inspirer des sentiments aussi semblables à ceux d'une oraison ou d'une méditation pieuse. Les légendes qui nous montrent le moine priant et peignant, ou pendant son sommeil, suppléé par Saint Luc et la Vierge, sont d'une excellente critique d'art, car elles donnnent de cette œuvre la meilleure explication. Dans ses fresques et dé-

[1] Guido di Pietro, dominicain, a été béatifié sous le nom de Fra Giovanni de Fiesole et généralement est désigné sous le surnom de Fra Angelico. Né en 1387 dans le Val du Mugello, près de Florence, à vingt ans il prend l'habit de dominicain à Fiesole. Pendant les troubles du schisme, il suit les pérégrinations de son ordre à Foligno, Cortone, Fiesole : enfin l'ordre s'installe au monastère de San Marco à Florence. C'est là que Fra Angelico a surtout vécu et qu'il s'est rendu illustre. Plus tard le pape Nicolas V l'appelle à Rome pour travailler à la décoration du Vatican. Le peintre y meurt en 1455. L'existence que menait Fra Angelico semble avoir été en harmonie parfaite avec l'impression que laisse aujourd'hui son œuvre : « C'était, dit Vasari, un homme simple et très saint dans ses mœurs. Il ne voulut jamais peindre que des sujets pieux. Il pouvait être riche et ne s'en soucia pas, disant que la vraie richesse est de se contenter de peu. Il aurait pu commander et ne le voulut pas, disant qu'il y a moins de peines et de risques à obéir... Très humain, très sobre, très chaste, il se délia des pièges du monde, répétant maintes fois : « Qui exerce l'art a besoin de vivre sans soucis ; qui travaille pour le Christ doit toujours se tenir avec le Christ. » On ne le vit jamais en colère parmi les frères, ce qui est une grande chose et pour moi presque incroyable. C'est simplement par un sourire qu'il réprimandait ses amis. Il n'accepta jamais un travail sans avoir d'abord demandé l'agrément de son prieur. Bref on ne louera jamais assez ce père, soit dans ses actes et paroles, pour leur humilité et modestie, soit dans ses peintures, pour leur sincérité et dévotion, car les saints qu'il peignit ressemblent plus à des saints que ceux d'aucun autre. Il avait pour usage de ne jamais retoucher ses peintures, mais de les laisser telles qu'elles étaient venues du premier coup, croyant que Dieu les avait voulues telles. Aucuns disent qu'il ne mit jamais la main au pinceau sans avoir dit ses oraisons. Il ne peignit jamais un crucifix sans mouiller ses joues de larmes. »

trempes, les couleurs se font plus limpides pour mieux traduire la pureté virginale des âmes ; le rouge est ardent comme la flamme de sa tendresse ;



Cliché Alinari.

Fra Angelico. — Saint Étienne prêchant au peuple et saint Étienne devant le grand prêtre. (Rome, chapelle de Nicolas V au Vatican, vers 1450.)

les robes bleues sont découpées dans l'azur céleste et l'or rayonne partout comme un reflet de la lumière divine. Ses créatures semblent toujours des assemblées de saints et de saintes, et ses paysages même, mal-

gré la vérité de leurs petites collines surmontées de blancs monastères, évoquent avant tout la poésie de la vie recluse derrière les murs ensoleillés.

A Florence, le monastère de San Marco conserve intactes, sur ses murs, les visions mystiques du pieux dominicain ; le mot de décoration convient à peine ici; ce n'est pas pour les faire plus belles, que le moine-peintre a, dans chacune des cellules, lavé ses diaphanes enluminures; nul ornement n'encadre ces légères fresques; elles se découpent sur la blanche nudité de la chaux, ainsi qu'images épinglées au mur d'une mansarde. En contemplant ces formes moins proches de la réalité que d'un monde surnaturel, la méditation pieuse se faisait plus concrète pourtant et toute la tendresse enclose dans la petite case s'exaltait devant cette madone en larmes et le crucifié sanglant. La peinture de Fra Angelico a fixé sur les murs de ce monastère déserté un peu de l'amour qu'il abritait autrefois et retenu dans ces cloisons et ces jardins un peu de la joie qui emplit le bienheureux. Ici l'âme s'épure et se laisse pénétrer par cette lumière, cette tiédeur et ce parfum. L'*Annonciation* qui vous accueille est vraiment une scène angélique et la grande *Crucifixion* du réfectoire assemble au pied de la Croix d'adorables figures qui sont de purs sentiments, de l'amour et de l'ingénuité rendus visibles.

Pourtant le pieux moine n'a rien ignoré du style nouveau; sans doute, il n'a regardé autour de lui que pour faire servir la nature à l'expression de sa piété; mais il avait des yeux de peintre et savait voir les hommes et les choses. Ses dernières œuvres surtout, la décoration de la chapelle de Nicolas V au Vatican, montrent les traits communs à ce mystique et aux naturalistes contemporains, Masolino ou Masaccio; des images de Rome, des costumes vrais et des figures qui sont des portraits. Mais l'observation n'a pas tué le rêve et, cette vérité se concilie avec la suavité des visions de San Marco, la couleur claire, la lumière partout répandue, les contours nets, l'éclat de l'or, tout ce qui rend une décoration gothique éblouissante comme un vitrail et douce comme une enluminure; les jeunes femmes assises ou agenouillées dans la rue pour écouter une prédication de saint Etienne, ne sont que pureté et muette adoration ; la perspective, le dessin sans incorrection choquante, conservent pourtant une ingénuité archaïque et des naïvetés de miniaturiste; rien de la rudesse réaliste, rien même de la sécheresse de l'art savant; l'univers de Fra Angelico, malgré son exactitude, reste pénétré de mysticisme et de tendresse.

Un de ses élèves, Benozzo Gozzoli, continuera quelques-unes de ses

habitudes, la clarté des couleurs et la simplicité facile des formes ; mais il perdra ses meilleures qualités, la candeur et la profondeur du sentiment. Pourtant ce dernier des Giottesques s'enrichit sans façon de toutes les



Benozzo Gozzoli. — Un des rois Mages et son cortège. (Palais Riccardi, Florence, 1457-1463.)

Cliché Alinari.

innovations du naturalisme ; plus avancé dans le siècle, sans rompre tout à fait avec l'art de Fra Angelico, il bénéficie des progrès accomplis. Ses paysages aux roches amoncelées, parsemées d'oliviers et de cyprès, ressemblent fort à la Thébaïde du Triomphe de la Mort au Campo Santo de

Pise ; et ses villes sont des masses compactes d'architectures, comme celles de Giotto et des Siennois. Mais il dessine de fins portraits ainsi que Pisanello et les Florentins; sur la scène du drame religieux il introduit des foules bigarrées d'hommes, de femmes, des jeunes hommes élégants qui posent, des chevaux richement caparaçonnés qui piaffent, des enfants qui jouent, des chiens qui jappent, des oiseaux qui volent, de la couleur, du mouvement et de la joie; l'œil partout est sollicité et amusé. Cette irruption du monde réel empêche de reconnaître la tradition de Fra Angelico, ses couleurs tendres, ses draperies gaufrées et la douceur de ses visages. Mais pourtant Benozzo Gozzoli n'est pas un naturaliste de race, et nulle part il ne montre un effort de vérité; il se contente d'accepter la plupart des conquêtes de l'art contemporain et accommode, avec la facilité un peu superficielle des fresquistes giottesques, tous ces accessoires, tout ce personnel que les peintres sont en train de découvrir dans la nature pour le plaisir des yeux. Et les innombrables et immenses fresques enluminées d'or et de teintes claires sont toutes grouillantes d'une cohue mouvementée. Cette peinture chargée d'épisodes et montée en couleurs amuse comme le récit facile et fleuri de quelque vieux conteur un peu bavard.

Cette abondance même conserve à Benozzo Gozzoli un caractère quelque peu archaïque. Car le xve siècle fut, en art, une période d'invention pauvre et d'esprit critique. En peinture comme en toutes choses, le moyen âge ne mesurait pas ses forces avant de les employer; il avait tenté une expression figurée de l'Apocalypse, de l'enfer, et quantités d'allégories compliquées qui donnaient une image sensible à des conceptions scolastiques. Il avait accepté toute la matière chrétienne, il avait essayé de traduire en couleur bien des sujets qui dépassaient les moyens de ses peintres et peut-être même de la peinture. Les hommes du xve siècle seront beaucoup plus circonspects, et leur premier travail semble être de soumettre au contrôle d'une vision réfléchie toutes ces créations intellectuelles de l'art giottesque. Les peintres antérieurs construisaient hardiment leurs figures et quelquefois avec bonheur ; les peintres maintenant étudient, d'après nature, les plus belles attitudes du corps humain, pour les introduire dans l'iconographie traditionnelle, là où elles peuvent s'adapter; les motifs ordinaires de l'art religieux sont l'occasion d'effets purement pittoresques. Chaque peintre à son tour s'essaiera au visage de la Madone, pour le plaisir de peindre une femme très belle, et suivant qu'il sera d'humeur à montrer un paysage ou un cortège brillant d'étoffes rares et de bijoux, c'est la *Fuite en Egypte* ou l'*Adoration des*

Mages qu'il traitera. Chacun des sujets habituels fournit un thème plastique. Une des difficultés pour représenter la *Résurrection* est de savoir étendre des soldats renversés au pied du tombeau ; les Giottesques se tiraient gauchement de la difficulté ; les peintres du xv[e] ne semblent peindre la Résurrection que pour montrer leur adresse à dessiner des raccourcis ; de même pour les apôtres endormis sur le Mont des Oliviers. Si le *Saint Sébastien*, attaché et percé de flèches, apparaît aussi souvent, c'est sans doute parce qu'il fournit une occasion de modeler un joli corps d'adolescent, et le *Baptême du Christ* n'est plus guère traité que comme un problème d'anatomie artistique ; dès le début du siècle, à Castiglione d'Olona, Masolino trouve l'occasion bonne pour placer auprès de Jésus, plongé dans le Jourdain, plusieurs études de nu faites à l'atelier. Ainsi la force d'invention du moyen âge va s'éteignant au profit de l'esprit d'observation et d'analyse. Les plus hardies des scènes gothiques disparaissent même pour un temps ; c'est seulement beaucoup plus tard, à la fin du siècle, que les peintres se sentant bien maîtres des moyens nouveaux, reprendront le *Jugement dernier* ou la *Descente de Croix* et que, après avoir appauvri la matière chrétienne, ils introduiront dans la peinture tout un personnel inédit, celui de la mythologie païenne.

Cette transformation de l'imagerie religieuse en thèmes pour artistes savants fut avant tout l'œuvre de l'école florentine.

CHAPITRE II

FORMATION DU STYLE FLORENTIN. — BOTTICELLI GHIRLANDAJO

Au commencement du xve siècle, c'est dans toute l'Europe un éveil général du naturalisme. Peintres et sculpteurs, fatigués d'un idéal qu'ils ne comprennent plus, font de l'imitation la fin de leur art. La poésie du moyen âge disparaît peu à peu devant une prose plus véridique. Observer et copier sera maintenant la grande affaire et les qualités d'exécution deviennent prépondérantes. Les uns, les peintres du Nord, se placent simplement devant leur modèle : grâce à une investigation patiente, grâce à des instruments merveilleux, ils en donnent une image d'une ressemblance intense et concentrée. Dès 1432 Jean Van Eyck a terminé l'*Agneau mystique* de Gand, le chef-d'œuvre après lequel la peinture flamande n'a plus guère à inventer. A ce moment, les Florentins commençaient à peine une évolution qui ne sera même pas achevée à la fin du siècle. La *Cène* de Vinci est de 1499 et les œuvres de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto sont encore à venir. Les progrès techniques furent donc à Florence bien moins rapides qu'à Bruges. Pourquoi ?

C'est que, à l'encontre des autres peintres qui, du nord au midi de l'Europe, s'accommodent d'un naturalisme direct et ingénu, à la flamande, les Florentins inaugurent un art scientifique. C'est un besoin pour l'esprit florentin de prendre contact avec des lois nécessaires. Observer et imiter, c'est bien ; mais déduire un cas particulier de la perspective ou de l'anatomie leur paraît d'un art plus profond et plus vrai. Pour connaître les lois de l'espace, ils seront d'abord des géomètres ; Uccello s'ingénie à des perspectives ardues. Pour mieux connaître le corps humain et le mieux dessiner, les Pollajuoli le disséqueront. Cette méthode conduit, non à imiter, mais à reconstruire. Michel-Ange connaît si bien la machine corporelle et ses aspects dans l'espace, qu'il la contourne, la tord en des



Paolo Uccello. — Bataille S. Egidio. (Londres, Galerie Nationale.)

Cliché Hanfstaengl.

poses qu'il n'a jamais vues, mais qu'il pourrait démontrer. Son naturalisme dépasse notre réel. De ces anatomistes, Vinci pensa faire des psychologues. Il apparaît comme l'intelligence universelle de la Renaissance, le savant qui connaît, et l'artiste qui crée. Ces deux caractères sont communs aux peintres de Florence. Depuis l'art maladroit et tâtonnant d'Uccello, jusqu'aux créations aisées d'Andrea del Sarto, leur peinture est œuvre d'intelligence claire et de volonté. La part de l'instinct y est petite, l'ingénuité absente.

Les progrès de cet art furent continus, comme un talent individuel qui se forme et grandit; le désir d'exceller, la *virtu* fut la qualité florentine du xve siècle. Elle semble aussi expliquer l'histoire de l'école. Dans la complexité du quattrocento florentin, parmi la multiplicité des efforts, on démêle un développement méthodique; une conception particulière de leur art est admise par les peintres et à mesure qu'elle se précise, la langue se fait plus fine et plus forte. Dans la première moitié du xve siècle, les précurseurs ont le rôle ingrat; il leur faut rompre avec l'idéalisme gothique, au moment même où, en une suprême floraison, il donne ses œuvres les plus séduisantes, éblouissantes et émues, les fresques de Fra Angelico et de Benozzo Gozzoli; ils sacrifient pour la notion de l'espace les brillantes enluminures. Puis, dans la seconde moitié du siècle, une foule de peintres dont beaucoup sont en même temps des orfèvres, s'appliquent à la recherche de la ligne raffinée et le dessin florentin, en un demi-siècle d'efforts, acquiert la précision et la souplesse qui lui permettront de modeler le corps et le visage humain, de rendre dans leur mobilité la vie physique et la vie morale; c'est le travail qui commence avec l'œuvre de Botticelli et qui finit avec celle de Léonard de Vinci. Après Michel-Ange et Andrea del Sarto cet art florentin, agile et robuste, n'a plus d'énergie en puissance; il a épuisé les moyens d'expression qui étaient en lui. Vers 1450 l'école florentine cherchait à se dégager de l'enfance; en 1550, elle est tombée dans la sénilité.

Si l'on veut savoir d'avance ce qu'allait être le réalisme particulier à Florence, il suffit de comparer les deux fameux bas-reliefs de Brunelleschi et de Ghiberti présentés au concours de 1401 pour les portes du Baptistère. Le sujet était le *Sacrifice d'Abraham;* dans les deux œuvres, mêmes personnages. Mais Brunelleschi semble avoir pris davantage au sérieux le sujet qu'il traite. Au centre, l'enfant agenouillé sur l'autel, se débat entre deux gestes violents, celui d'Abraham qui va frapper et celui de l'ange qui retient son bras. Le drame est moins véhément chez Ghiberti et pour-



Cliché Alinari.

Andrea del Castagno. — La Cène. (Florence, Musée Sant'Appollonia, vers 1450.)

tant, c'est son œuvre qui fut préférée. Sa composition est moins pathétique, mais elle est plus élégante.

Chez Brunelleschi, les personnages se meuvent de profil, sur un plan sans profondeur ; ils ne s'éloignent ni ne se rapprochent de nous, mais se superposent pieds par-dessus têtes, et s'emboîtent de manière à remplir le champ du cadre, sans encombrement ni désordre. Chez Ghiberti, l'ange surgit du fond, tête en avant ; Isaac agenouillé, tend vers nous sa poitrine et rejette en arrière ses pieds ; le groupe des deux serviteurs et de l'âne, au lieu de se déployer à plat, se ramasse et nous suggère trois plans l'un devant l'autre. Brunelleschi fait de la géométrie plane, Ghiberti de la géométrie dans l'espace ; ses figures, affranchies de la contrainte du plan vertical, se meuvent en profondeur ; d'où l'aisance élégante de leurs attitudes. Le sculpteur bientôt sera plus audacieux et, dans les secondes portes, s'ouvriront des perspectives infinies. Mais dans ces œuvres postérieures il n'y aura rien que ce premier essai n'ait annoncé. Dès maintenant, le but est fixé : conquérir la troisième dimension et nous la suggérer sur un plan. L'art florentin devant ce bas-relief prenait conscience de sa destinée.

On reproche généralement aux secondes portes du Baptistère leur caractère *pittoresque*. Nous estimons aujourd'hui que certains effets appartiennent aux peintres, d'autres aux sculpteurs. Mais à la date où Ghiberti ciselait ses tableaux de métal, aucun peintre n'avait réussi avec une telle perfection des perspectives profondes et des raccourcis. Pour faire agir ses figures dans l'espace, le Florentin usait du bronze comme les Van Eyck de la peinture à l'huile. A Florence, le style pittoresque fut antérieur à la peinture. Ce sont les peintres qui s'inspireront de ces bas-reliefs, où les figures se massent harmonieusement dans les lignes fuyantes des architectures, et il serait facile de compter les réminiscences de Ghiberti dans les plus illustres peintures. Mais tandis que l'œuvre du statuaire ne laissait plus un perfectionnement technique à désirer, il faudra près d'un siècle d'effort pour que le dessin de Michel-Ange ou de Vinci atteigne une maîtrise équivalente.

Le sculpteur en effet, si atténué que soit le relief de son modelé, imite réellement les choses dans l'espace. Il ne dispose que de quelques centimètres de profondeur ; mais cette profondeur est réelle : c'est à lui de savoir la ménager. Le peintre, au contraire, doit imaginer un ensemble de signes qui fassent croire qu'une surface a trois dimensions. C'est tout un langage à créer et à faire accepter. Le bas-relief pittoresque, qui semble à mi-chemin entre les aspects naturels et leur image plane, fut, dans l'é-

volution artistique, comme une première élaboration de la réalité vers le dessin. Tout ce que les peintres florentins ont inventé, perspective linéaire, dessin anatomique, clair-obscur, science du raccourci, etc., ce fut pour remplacer par l'illusion cette troisième dimension, la profondeur, dont Ghiberti s'était servi avec tant d'habileté.

Ce n'est pas pur hasard historique, si la première moitié du XVe siècle florentin appartient aux sculpteurs, à Donatello, à Ghiberti, et la seconde moitié aux peintres. Masaccio, seul parmi les grands naturalistes de la peinture, a produit son effort avant 1450. Mais son œuvre resta inachevée et isolée au milieu des mystiques visions de Fra Angelico. Il travaillait, vers 1425, aux fresques du Carmine. Après quoi, il faudra de longues années pour qu'une œuvre importante, les fresques de Prato, marque une victoire nouvelle de la conquête naturaliste. En Filippo Lippi « était passée, disait-on, l'âme de Masaccio », mais après trente années. C'est vers 1450 seulement que cette âme hantera presque tous les peintres de Florence. C'est le moment où Ghiberti termine les secondes portes du Baptistère. Le bronze vient de révéler les merveilles de la perspective et du modelé délicat ; les dessinateurs vont peu à peu transposer ces qualités de sculpteurs en qualités de peintres. Un peu plus tard, Vinci dira que « la peinture suppose un plus grand travail mental, une habileté, un artifice plus grands que la sculpture, parce que la nécessité contraint l'esprit du peintre à se transformer dans le propre esprit de la nature et à se faire interprète entre cette nature et l'art, *recherchant quelles causes font que les choses nous apparaissent et selon quelles lois* ».

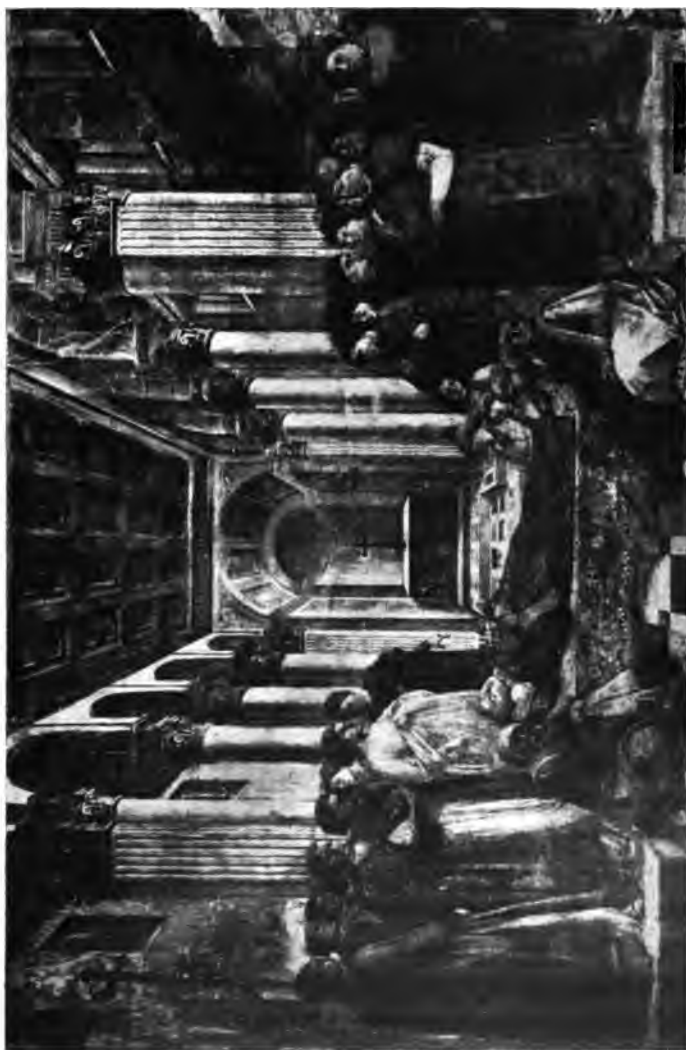
Il fallut donc « rechercher quelles causes font que les choses nous apparaissent et selon quelles lois ». Les premières préoccupations de nos réalistes portèrent sur la perspective. La perspective apprend à dessiner les apparences de la profondeur. Les primitifs usaient d'une perspective plus instinctive que rationnelle ; ils savaient faire fuir les lignes d'un édifice vers un seul point, mais il est bien rare que la composition, dans son ensemble, ait ce même *point de fuite*. Les différentes parties ne semblent pas avoir été vues d'un même endroit, et les objets dispersés dans l'espace ne sont pas rassemblés dans l'unité d'une même vision. De plus, ces primitifs admettent quantité de conventions conformes à leur conception de la peinture, qui est avant tout de représenter le sujet avec évidence, — mais absolument injustifiables dans un art réaliste ; ils suppriment les murs, pour montrer les intérieurs, rapetissent les édifices trop encombrants, superposent les personnages pour

n'en cacher aucun, malgré leur nombre. Seule, une connaissance ferme de la perspective théorique pouvait supprimer des conventions aussi commodes.

Paolo Uccello surtout fit une étude de cette science ; « il trouva des règles certaines pour indiquer, par la fuite ou la diminution des objets, leur éloignement plus ou moins grand » (Vasari). La tradition veut même qu'il se soit laissé entraîner dans les arguties de cette science ; la recherche de la difficulté fit de lui un géomètre, et un géomètre n'est pas un peintre. Il parlait trop souvent d'Euclide avec Manetti. Il dessinait dans l'espace des « boules à soixante-douze faces et à pointes de diamant ». D'après son biographe, cette étude de la perspective le fit tomber « dans l'isolement, l'extravagance, la mélancolie et la pauvreté ». Au moins ne dessinait-on plus après Uccello comme avant lui ; en dehors de Florence, Piero della Francesca et Mantegna continuèrent ses recherches. Il avait eu la manie de la perspective ; après lui, on en eut le respect.

En même temps ces précurseurs voulaient imiter des corps pleins, solides. Les peintres du XIV[e] siècle n'aiment rien tant que l'éclat des couleurs pures. Leurs robes d'outremer sont transparentes et lumineuses comme l'azur céleste ; leurs manteaux plaqués de feuilles d'or sont comme de la lumière fixée ; nulle matière n'épaissit ce coloris lucide ; derrière ce vitrail, il n'y a point de corps opaque. L'œil florentin, au contraire, examine les objets un peu comme une main palpe des reliefs, explore des surfaces, mesure des volumes. Bientôt il ne voit plus ces couleurs qui ne peuvent que troubler sa géométrie formelle ; leur miroitement s'éteint, se ternit en grisaille ; la flamme disparue ne laisse que cendre et noir de fumée. Domenico Veneziano, Castagno peignent avec du plâtre et du charbon. Le coloris d'Uccello est d'une dureté sauvage, avec des noirceurs opaques et des blancheurs crayeuses ; au *Chiostro verde*, il peint ses fresques avec cette seule terre verte ou *verdaccio*, dont les anciens peintres se servaient pour leurs ébauches. Les couleurs lui semblent une parure qui voile les formes. Tranquillement, il ose une décoration qui met sur le plâtre du mur comme une lèpre de vert-de-gris ; Filippo Lippi enfin efface, salit toutes les teintes avec une couleur terreuse ou enfumée. Il alourdit gravement de jolies figures d'anges ou de saintes ; tel nez gentiment dressé se détache du visage par une petite ombre sale et, lorsqu'une madone lumineuse apparaît en ces lourds paysages, elle semble exilée des régions célestes et ensoleillées où les créatures de Fra Angelico

se pénètrent de clarté. Car seul Fra Angelico et aussi Benozzo Gozzoli tout en adoptant quelques-uns des principes nouveaux continueront les enluminures giottesques, multicolores et incorporelles comme des



Cliché Alinari.

Filippo Lippi. — La lamentation sur le corps de saint Etienne. (Prato, Cathédrale, ap. 1456.)

verrières de cathédrale. Mais ceux qui trop longtemps persisteront à rechercher « le brillant et le fardé du coloris sans prendre garde au relief » seront, au dire de Vinci, « déshonorés » et leur œuvre « méprisable ».

Une bataille de Paolo Uccello, c'est, sur un fond noir, une mêlée

confuse de formes pleines, mais lourdes. L'aspect est violent, l'œuvre exécutée sans une concession à la grâce. Mais le désordre en est conforme aux lois de la géométrie dans l'espace. Les silhouettes agitées, malgré leur violence, subissent la discipline de la perspective. Le peintre renonce courageusement à montrer ce que notre œil ne peut logiquement voir ; entre les masses du premier plan, dans la cohue de la bataille, nous ne démêlons que des fragments de gestes.

Dans les peintures giottesques, la suite brillante des rois mages se développe en hauteur et les têtes se superposent pour montrer leur multitude ; des maisons naines se mêlent aux figures trop grandes ; décors pour marionnettes. Les peintres du XIVe siècle ne furent jamais embarrassés pour comprimer une cathédrale dans une miniature. Les peintres vieux style ruseront pour concilier la perspective nouvelle et les coutumes anciennes. Gozzoli insidieusement, grandit un peu ses architectures, diminue ses personnages de manière à rendre vraisemblable leur emboîtement, et, derrière les groupes du premier plan, il élève volontiers des pentes abruptes qui justifient ses cavalcades étagées. Uccello retranche brutalement ce qu'il ne peut faire entrer dans son cadre sans en détruire les proportions. D'une maison, il peut ne rester qu'une porte ou d'un arbre que le tronc. Ces audaces d'un art si incomplet par ailleurs ont dû déconcerter. Ces tâtonnements balourds, ce sont les premiers pas de la peinture moderne. Cette réalité manque de grâce ; les choses ne sont encore ni dans l'air ni dans la lumière ; mais elles sont déjà dans l'espace. En cette pénible genèse, les créations paraissent monstrueuses, mal dégagées du néant.

Aussi ces peintres médiocres, ou tout au moins rudes, ont-ils laissé de très beaux dessins. Des coups de crayon, des traits d'encre suffisent à leur vision abstraite ; notre imagination complète ces esquisses, tandis que leur peinture en compromet la beauté. Le crayon d'Uccello fixe fortement un lourd soldat, raidi sur le cheval cabré. Dans la bête massive, qui agite à vide ses sabots, dans le cavalier bardé, le crayon a fait sentir une force bandée, aux élans irrésistibles, comme celle du *Colleone ;* il a aussi disséqué la grimace maigre et haineuse de quelque condottiere. La pointe de Castagno révèle une audace, une sûreté égales à celle du ciseau qui sculpta les paupières fripées du Pogge et sa lippe de dégoût.

Plus que jamais, durant la seconde moitié du XVe siècle, les peintres continuent à prendre conseil des sculpteurs. Ils se reportent à leurs

œuvres comme à une réalité déjà élaborée, plus abordable que la nature, dont la richesse confuse embarrasse leur métier encore bien incomplet. Beaucoup d'entre eux seront, en même temps que peintres, sculp-



Cliché Alinari.

Filippo Lippi. — Adoration de l'enfant Jésus. (Florence, Académie.)

teurs ou orfèvres; les madones florentines du xv[e] siècle sont de mains habiles à ciseler des poignées de dagues. La parenté entre les deux arts se révèle tout d'abord par des imitations flagrantes. Les rudes condottieres dressés par Castagno sur les murs de Sant'Apollonia se découpent, isolés sur l'ombre de leur niche, comme le saint Georges ou le

Zuccone du Campanile ou d'Or San Michele. Dans les sèches silhouettes qu'emmêle Paolo Uccello, on reconnaît des idées de sculpteur dévoyé. A Santa Maria del Fiore, les deux Vatenguerres profilés sur la muraille par Castagno et Uccello sont des statues équestres comme celles que les Vénitiens élevaient sur la tombe de leurs généraux. Toute une part de l'œuvre de Mantegna, — cet élève des Florentins que Donatello laissa derrière lui à Padoue, — est une transposition des bas-reliefs de Sant'-Antonio; dans les fresques des Eremitani, on retrouve le Gattamelata et aussi le saint Georges, dressé sur ses jambes raidies, la main rabattue lourdement sur son bouclier. Chez Filippo Lippi, certaines draperies ne se recourbent sur une jambe repliée que pour imiter une élégance chère à Ghiberti et les figures paraissent enfermées dans un milieu compact et sans atmosphère qui rappelle que le peintre a trop souvent arrêté son regard sur les fameuses portes de bronze.

Aussi ces ciseleurs, Verrocchio, les Pollajuoli, Botticelli vont-ils dans leurs peintures apporter une précision dure. Après les compositions fortement conçues, largement exécutées, viennent les œuvres minutieuses, d'un travail raffiné et difficile. Les premiers naturalistes, Masaccio, Masolino et même Filippo Lippi, eurent un dessin robuste, mais rude, trop raide pour rendre la souplesse d'un corps vivant, trop flasque pour en préciser les fermetés. Adam et Ève, chez Masaccio, sont de lourds plantigrades, puissamment ébauchés et de tissus lâches; un demi-siècle plus tard, le Christ baptisé de Verrocchio est menu et sec; il a des muscles contractés et des contours tranchants; entre les deux, Donatello, les Pollajuoli, Verrocchio lui-même ont ciselé d'âpres anatomies. Ils ont pris le goût de la ligne aiguë, difficile, qui rappelle l'arête du bronze, la lutte de la lime qui mord et du métal qui grince.

Ce dessin va donner son caractère particulier aux anatomies des peintres florentins. La peinture à l'huile et la détrempe, ductiles, onctueuses, apportent avec elles la tentation d'une élégance aisée; les Ombriens n'y résistent pas et ils arrondissent mollement le visage de la Vierge et le torse de saint Sébastien. A Florence, sauf quelques représentants de la décoration traditionnelle qui, comme Benozzo Gozzoli, continuent le dessin facile de leurs draperies et de leurs jolis visages aux boucles blondes, peintres et sculpteurs, marbriers et bronziers s'éprennent de précision énergique. Pendant que des sculpteurs délicats, Mino ou Desiderio, affinent en arêtes aiguës les draperies de la Madone, le nez gamin et la houppette du *Bambino*, les peintres recherchent les formes émaciées et

violentes ; leur dessin amaigrit les rondeurs du corps pour mieux nouer la rotule, bander les tendons, faire saillir l'os. « Ant. Pollajuolo, dit Vasari,



Cliché Alinari.

Andrea Verrocchio. — Le baptême du Christ. (Académie des Beaux-Arts, Florence, vers 1470.) D'après la tradition, l'ange de gauche serait de la main de Léonard de Vinci, ce que rend vraisemblable le dessin du visage comme celui des draperies. Même remarque pour le fond rocheux.

« avait étudié l'anatomie en écorchant des cadavres » ; la pointe de son crayon isole les muscles comme le scalpel de dissection ; ses plus beaux dessins nous montrent des squelettes impétueux qu'agitent des muscles

contractés. Dans ses rares peintures, Verrocchio est aussi précis qu'une planche anatomique ; sous l'épiderme, les tendons du métacarpe, le réseau des grosses veines sont détaillés comme en un écorché ; ou bien, les nodosités, les cassures qui ne trouvent pas place dans les rondeurs du nu féminin, le trait les découpe dans les plis maigres de draperies tourmentées. Auprès de celui-là tout autre dessin paraît veule et indécis.

Quand ces derniers quattrocentistes abandonnent les colorations terreuses de leurs prédécesseurs et reviennent aux couleurs tendres et pâles, en modelant leurs figures de légères ombres blondes, ils n'en sentent que plus fortement le besoin de traits fermes. Chez Botticelli[1], le peintre le plus caractéristique de ce moment, les couleurs éclaircies et transparentes n'en laissent que mieux voir la solide armature du dessin linéaire. Le modelé est faible ; ses dépressions s'amaigrissent parfois en un trait simple. Cette ligne tranchante met dans le pâle visage de la Vénus ou de la Vierge une langueur exténuée ; si les figures souriaient, le sourire serait grimaçant ; les visages conservent une grâce attristée et morne. Mais ce dessin, aux lignes hardies, est incompatible avec la beauté trop tendre des Siennois et des Ombriens ; il précise sans mièvrerie des traits accentués : le nez est osseux, rond du bout, élargi aux narines ; la lèvre est retroussée avec des commissures légèrement tombantes ; le menton est dur et son méplat fendu. Partout où il peut tracer sa ligne savante, le peintre la burine d'une main nerveuse, aussi bien pour séparer une narine que pour attacher le bras à l'épaule ou insérer un ongle plat au bout d'un doigt noueux. Même quand il veut imiter une substance souple, vaporeuse, ce n'est pas sur le choix de la couleur ou sur le fond qu'il compte pour produire son effet ; dans la chevelure envolée de la Vénus, chaque fil d'or, gravé à la pointe du pinceau, ondule avec une précision de métal tordu.

Admirable dessin d'ailleurs et d'une qualité unique, chaque fois qu'il cisèle du métal, sculpte le marbre, taille des pierreries ! Sa minutie complaisante fixe les aspects de la matière éternelle et dure. Dans la grande *Sainte Famille* de l'Académie, à Florence, où Botticelli a groupé des

[1] Sandro di Mariano Filipepi, surnommé Botticelli, est né, a vécu, est mort à Florence (1444-1510). Il a passé dans l'atelier de Filippo Lippi et d'Antonio Pollajuolo ; il fut au service des Médicis et en 1481 collabore, à Rome, à la décoration de la Sixtine. Plus tard il s'attache au parti du moine Savonarole et, après la chute de celui-ci, reste fidèle à son souvenir. Ses meilleurs tableaux sont : à Florence, à l'Académie des Beaux-Arts (le *Printemps*, la *Vierge aux saints* ou de *saint Barnabé*) ; aux Offices (la *Naissance de Vénus*, la *Vierge du Magnificat*, l'*Adoration des Mages*, la *Calomnie*...) ; d'autres madones ou tableaux religieux, à Londres, à Berlin, à Munich, à Milan. A la chapelle Sixtine, trois fresques ; au Louvre, deux fresques.

saints auprès du trône de la Madone, le même trait impeccable et tranchant a découpé les grandes figures de la Vierge, des saints ascétiques et des évêques chamarrés, les boucles dorées des Anges et de la barbe des Apôtres, les mains rugueuses et les rides de la peau sèche, la joaillerie



Cliché Alinari.

Sandro Botticelli. — Vierge aux Anges, dite du *Magnificat*. Elle écrit le Magnificat sur un livre. (Galerie des Offices, Florence, av. 1480.) Une réplique de ce tableau est au musée du Louvre.

précieuse de l'architecture, les veines des porphyres multicolores et les broderies d'or. Et le peintre a eu beau, dans ce réseau solide, enchâsser des couleurs intenses, son émail le plus profond, et donner même aux visages des luisants de cuivre, tout cet étincellement ne peut cacher le cloisonnement qui soutient cette forte polychromie. Dans le *Printemps*, les trois

Grâces, qui semblent danser sur un rythme lent, détachent leur nerveuse et pâle silhouette sur une marqueterie compacte de feuilles encerclées d'or, d'herbes métalliques et de fleurettes enchâssées comme des pierreries. Botticelli applique ce même dessin au mouvement ; il accentue l'élan d'autant plus que la précision de ses lignes le fixe plus fortement ; ses figures trépidantes ne marchent pas ; elles sautillent sur la pointe de leurs pieds tendus. A chaque déclic, le corps lance derrière lui un flot de gaze ou de soie chiffonnée ; l'étoffe plissée aux jointures, à la ceinture, aux genoux, se tourmente en volutes saccadées. Ce dessin précis capte des figures en plein vol, et rend, à sa façon, l'envolée légère d'une robe battue par un pas vif.

Tant de raffinement dans un art incomplet explique l'impression exquise et fatigante que nous donne cette peinture où tout est voulu, accentué, sans repos. De là le charme ambigu de ce dessin et tous les paradoxes de Botticelli. En ces figures jeunes, on sent l'usure de l'âge ; ces corps fragiles semblent crispés ; les visages d'enfant ont la finesse attristée que laissent de longues douleurs. Les anges assemblés autour de la Vierge pour chanter ses louanges, lèvres mornes, yeux douloureux, paraissent accablés de lassitude. Chez les sculpteurs, Donatello, les della Robbia, ils ont une joie bruyante, tumultueuse ; chez le peintre, cette pâleur cernée de noir, l'ardeur des regards dans la blancheur mate du visage révèlent une fièvre intérieure qui les consume. Les nymphes ont des nonchalances contournées, une souplesse cassante ; Moïse lui-même, le terrible conducteur des Hébreux, a, dans les fresques de la Sixtine, cette attitude penchée, comme une tige trop faible, brisée par l'orage. Une même mélancolie incline sur le col frêle le visage rêveur de la Vierge, de Pallas et de Vénus.

Lorsque celle-ci naît et que, gentille et grave, elle glisse sur la surface de la mer sous le souffle des zéphirs, elle semble tout étonnée de sa tristesse sans motif. Combien elle goûte plus sainement la vie, cette petite Vénus de Médicis, sa voisine aux Offices et peut-être son modèle ! Toutes ces créatures de Botticelli souffrent du même mal que son art ; dans la fraîcheur fluide de corps jeunes, nous sentons déjà les fibres contractées de chairs vieillies, et la maturité trop précoce de ce dessin incomplet laisse une saveur exquise et suspecte, où les ingénuités du primitif se mêlent aux ingéniosités décadentes.

Botticelli fixe dans son œuvre un art dont il connaissait merveilleusement les ressources, mais qui continuait autour de lui son évolution. Il



Cliché Alinari.

Sandro Botticelli. — Allégorie du printemps; Mercure, les trois Grâces, Vénus, Primavera, Flore, Zéphir.
(Académie des Beaux-Arts, Florence, 1485.)

semble arrêté au milieu de gens qui marchent. Tandis que Verrocchio, Filippino Lippi, Ghirlandajo préparent Vinci, Botticelli prolonge en plein xvi[e] siècle les habitudes de 1480.

Ghirlandajo[1] ne fut pas comme lui un dessinateur inquiet; pour ce qu'il veut dire, la langue courante de son temps lui suffit, mais il la parle avec une correction et une élégance absolues. Moins tourmenté par la recherche de moyens plus raffinés, son art est une transcription plus immédiate de la société où il vit; ses fresques et tableaux qui ne traitent que des sujets religieux montrent des images vraies; parfois des architectures à la manière de Michelozzo, d'autres fois des intérieurs plus simples avec des murs blanchis à la chaux et des pavés de briques rouges. Autour des figures principales, Jésus, la Vierge, qui agissent et dont les visages, les attitudes et les costumes sont consacrés par la tradition, il aime, comme Gozzoli, à placer des figurants qui sont autant de portraits contemporains : vieilles têtes d'humanistes, gras visages de marchands et de prélats, jeunes hommes maigres et ardents, qui, groupés dans les angles de ses compositions, nous regardent de côté, les paupières baissées, le menton haut, les cheveux coupés à la nuque et la toque en tête; tandis que, blondes et parées, gracieuses, graves, et comme raidies un peu par la timidité, des jeunes filles semblent défiler lentement sur les larges dalles de Florence. Peut-être ce décorateur à fresque fut-il influencé à la vue de certains chefs-d'œuvre flamands ; peut-être ces miraculeuses imitations de la réalité qui venaient du Nord inspirèrent-elles à Ghirlandajo de s'essayer lui aussi à la peinture dont l'exactitude fait illusion. Lorsqu'il exécute à la détrempe les bergers ou les mages de l'Adoration, il ne semble plus rien conserver de l'esprit généralisateur des Italiens; il copie des rides et des grimaces avec la même précision méticuleuse que Hugo Van der Goës, mais au lieu des nuances délicates de la peinture à l'huile, sa couleur a des duretés et un éclat brutal.

D'ailleurs le don d'observer et de copier n'éteint pas en lui l'intelligence organisatrice. Moins absorbé par les détails de l'expression que les stylistes à la manière de Verrocchio et de Botticelli, Ghirlandajo ordonne

[1] Domenico di Tommaso Bigordi, dit Ghirlandajo (1449-1494), appartint à l'atelier Baldovinetti. C'est avant tout un fresquiste, dont les œuvres ne peuvent être étudiées qu'à San Gimignano (à la Collegiata), à Rome (à la Sixtine) et surtout à Florence (église d'Ognissanti, de Santa Trinita, de Santa Maria Novella où il a peint la *Vie de la Vierge* et celle de *saint Jean-Baptiste*). Quelques tableaux à la détrempe sont aux Offices (*Adoration des Mages*), à l'Académie des Beaux-Arts (*Adoration des bergers*), à l'église des Innocents (*Adoration des Mages*).

Domenico Ghirlandajo avait deux frères, David et Benedetto, et un beau-frère, Bastiano Mainardi, qui furent aussi peintres.

avec clarté et harmonie, ce que Botticelli ne savait point faire ; il n'est pas ciseleur en peinture, et s'il a beaucoup admiré les portes de Ghiberti,



Ghirlandajo. — Vision de Santa Fina. (San Gimignano. Collegiale, av. 1475.)

Cliché Alinari.

il en a surtout retenu l'art merveilleux avec lequel le sculpteur dispose ses petites figures de bronze en hauteur sur des marches d'escalier et en largeur dans les ailes symétriques d'une architecture. Aussi, bien que peuplées, les compositions du peintre ne paraissent-elles pas encombrées ;

les figurants n'attirent point sur eux l'attention et se groupent paisiblement de chaque côté de la scène centrale, laissant bien en vue les figures réellement actives. Cette cohésion avec laquelle Giotto associait fortement ses acteurs à une même action et que Masaccio avait retrouvée, on la reconnaît parfois chez Ghirlandajo, alors que les autres peintres, comme Benozzo Gozzoli, la perdent dans une cohue de figures bigarrées, ou au contraire, comme Botticelli, juxtaposent des attitudes, en elles-mêmes nerveuses et pathétiques, mais qui, réunies, ne font que du désordre.

Dans ce xve siècle florentin qui a tant produit, c'est peut-être l'art de Ghirlandajo qui a le mieux dépeint la vie toscane; Botticelli, les Pollajuoli, beaucoup d'autres sont moins de leur ville, et déjà on les sent en quête d'une vérité universelle. Au contraire, les fresques de Ghirlandajo, l'*Histoire de sainte Fine* à la Collégiale de san Gimignano, la *Vie de la Vierge* et de *saint Jean Baptiste* à Santa Maria Novella offrent au regard et à l'intelligence un charme qui ne saurait être d'un autre temps ni d'un autre milieu. Il a représenté Florence, sa race intelligente et passionnée, ses palais raboteux et cubiques, ses églises plaquées de marbres et ses collines crayeuses piquées de cyprès, teintées de verdures pâles; sans effort, il a mis dans l'art religieux tout ce qu'on y pouvait mettre de vérité et de vie, sans en compromettre la poésie : un dessin élégant, d'une finesse précise qui rappelle encore la sécheresse archaïque; une manière toute naturelle de rythmer les scènes les plus familières; une coloration sobre de fresquiste qui dépouille toute chose de son apparence trop matérielle; un réalisme assez discret pour ne pas alourdir la distinction suprême du style. Cette fine prose ne pouvait se former que dans la ville où l'air subtil qu'on respire avait dissipé l'idéalisme sentimental du moyen âge et éveillé des intelligences mobiles et curieuses, aiguisé des esprits nets et clairvoyants.

Vers la fin du xve siècle, quelque temps avant l'œuvre de Vinci, combien d'artistes habiles, Cosimo Rosselli, Filippino Lippi, en marge des grands inventeurs, représentent quelques-unes des manières de penser propres à l'esprit florentin! Filippino Lippi surtout, dont l'œuvre résuma dans sa complexité quantité de manières plus originales; de son père Filippo Lippi, il a retenu l'habitude d'entourer une frêle madone de gros rochers sombres; au Carmine, le voisinage de Masaccio dont il achève la décoration a, pour un temps, virilisé son génie; en quelques tableaux se reconnaît comme chez Ghirlandajo l'influence du réalisme flamand et le coloris des écoles du Nord; ailleurs, il semble ressentir l'inquiétude de son maître Botticelli. Mais Filippino est un Botticelli émoussé; il s'aban-

donne davantage au mouvement qui mène l'art florentin vers le style



Domenico Ghirlandajo. — La Naissance de la Vierge. (Eglise Sainte-Marie-Nouvelle, Florence, 1490.)

Cliché Alinari.

de Vinci ; il n'a plus le dessin plat et sec des peintres de 1475 ; des ombres tournantes, un modelé plus arrondi donnent aux corps une plénitude

nouvelle et aux visages une douceur inconnue. Enfin ses dernières compositions le montrent fort accueillant aux influences antiques qui vont transformer l'art florentin, lorsque celui-ci deviendra romain ; Filip-



Cliché Alinari.

Filippino Lippi. — Apparition de la Vierge à saint Bernard, à droite le donateur Francesco del Pugliese. (Église de la Badia, Florence, 1480.)

pino, un des premiers, abusa de l'archéologie ; dans les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, parmi les figures et les choses traditionnelles, se mêlent des détails d'architecture ou de costumes empruntés aux monuments antiques : armes de légionnaires, braies ficelées de barbares. Enfin n'y a-t-il pas des intentions de couleur locale dans cette introduction, parmi

les portraits contemporains, de types exotiques : Tartares moustachus, Nubiens avec des anneaux aux oreilles ? Trop de subtilités, trop de recherche, et enfin trop de mouvements dans toutes ces figures donne à ces grandes compositions une agitation sans utilité, et, malgré la grâce naturelle du peintre, une lourdeur qui fait regretter bien souvent la simplicité élégante de Ghirlandajo.

CHAPITRE III

LÉONARD DE VINCI[1]

C'est du vivant même de Botticelli et de Filippino Lippi que se décide la crise qui coupe en deux l'histoire de la peinture et nous oblige à distinguer les « primitifs » et les « modernes ». Jusqu'alors l'art florentin a la clarté et la fraîcheur d'un printemps; la chaleur va mûrir ces formes graciles et ces contours frêles. C'est dans l'atelier de Verrocchio que semble s'être préparé cet art nouveau. Là travaillaient ensemble Pérugin, Lorenzo di Credi, Léonard de Vinci. Nous retrouverons le premier. La personnalité du second est toute mince entre celle de son maître Verrocchio et de son condisciple Vinci. Quant à Léonard de Vinci, il est l'initiateur de la peinture moderne.

Vinci[1] ne révolutionne pas l'art florentin; il en précipite le mouvement, parce qu'il voit nettement le but et qu'il le montre : « Le premier soin du peintre, dit-il, est de donner à la surface plane de son tableau l'apparence d'un corps en relief et détaché du plan, et celui qui en cet art surpasse tous les autres mérite être proclamé le plus grand. Cet art,

[1] Léonard de Vinci (1452-1519) a vécu à Florence, à Milan, en France. A Florence, il travaille dans l'atelier de Verrocchio jusqu'à vingt-quatre ans; la tradition veut qu'il ait peint une des figures d'anges qui sont dans le *Baptême du Christ* de Verrocchio. C'est de ce séjour à Florence que date sans doute l'*Annonciation* (Florence), la *Vierge aux Rochers* (Louvre : une réplique à Londres). En 1483, il s'installe à Milan, au service de Ludovic le More. Il y entreprend d'abord une statue équestre de Fr. Sforza qui ne sera pas achevée; vers la fin du siècle il termine la fameuse *Cène* au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces. En 1503, après la chute de Ludovic le More, Léonard a dû revenir à Florence; c'est alors qu'il peint la *Sainte Anne*, la *Joconde* (Louvre) et le carton de la *Bataille d'Anghiari*, disparu, mais dont un épisode nous est connu par un dessin de Rubens (Louvre). Puis en 1507, Léonard se fixe de nouveau à Milan; en 1513, voyage à Rome. Après 1515, présenté à François Ier, l'artiste consent à venir en France, où il meurt, auprès du château d'Amboise en 1519. En 1516, il y avait dans son atelier le *Saint Jean-Baptiste*, la *Sainte Anne* (Louvre). D'autres œuvres, dont nous parlent les contemporains, ont disparu. En revanche, la puissante intelligence spéculative de Vinci nous est mieux connue; ses manuscrits déchiffrés révèlent un des initiateurs de la pensée moderne digne d'être placé auprès de Bacon et de Galilée. — Rosenberg. *Leonardo da Vinci*, Bielefeld, 1898. — Séailles. *Léonard de Vinci, l'artiste et le savant*, Paris, 1892. — Müntz. *Léonard de Vinci*, Paris, 1899.



Cliché Neurdein.

Léonard de Vinci. — La Vierge aux rochers. (Louvre, fin du xv[e] siècle.) Une réplique de ce tableau est à la Galerie nationale de Londres.

qui est le dernier mot de notre travail, consiste dans le jeu des ombres et des lumières, c'est-à-dire dans le clair-obscur. Aussi celui qui évite de mettre des ombres rend son œuvre méprisable aux bons esprits, pour la faveur du vulgaire ignorant qui ne cherche en peinture que le brillant du coloris et dédaigne la beauté et merveille du relief. » Et sans doute Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo déjà l'ont parfaitement compris. Mais quelques retardataires n'y ont pas pris garde. Lorsque les plus illustres quattrocentistes ont été appelés à Rome pour la première décoration de la Sixtine, « Cosimo (Rosselli) se défiant de la faiblesse de son imagination et de son dessin, chargea ses tableaux d'outremer, d'autres couleurs brillantes et de nombreux ornements en or. On n'y rencontrait pas un arbre, pas un brin d'herbe, pas une draperie, pas un nuage qui ne fût frappé d'une vive lumière ». Les autres peintres, Botticelli, Ghirlandajo, se moquèrent de ces enluminures démodées. Mais le pape, « grand amateur, et mince connaisseur, fut séduit par l'éblouissant coloris de Cosimo, auquel il décerna la palme », et les rieurs durent même relever d'azur et d'or leurs grisailles raffinées.

Dans cette même Sixtine, quelques années plus tard, Jules II voyant enfin les fresques que Michel-Ange vient de découvrir, ne peut contenir sa déception : « Il n'y a point d'or dans tout cela », grogna-t-il, et du haut de son échafaudage, le peintre lui aurait répondu que ceux qu'il venait de peindre étaient très pauvres et n'avaient jamais eu d'or. Scrupule surprenant chez cet homme, et bien peu vraisemblable ! S'il eût donné ses vraies raisons, il eût dit sans doute : « Saint Père, les feuilles d'or, si j'en appliquais sur le plâtre, seraient et resteraient de l'or sur un plafond, tandis que les ombres dégradées avec lesquelles je modèle flottent dans l'espace avec les surfaces idéales des souples draperies et des corps pleins. » Son maître Domenico Ghirlandajo lui avait certainement appris à imiter avec des couleurs même les ornements d'or, car Vasari le félicite « d'avoir supprimé en grande partie les lourdes bordures d'or en relief ou estampées, travail grossier, bon pour des bannières, mais non pour des œuvres d'artistes ».

Vinci continua l'effort laborieux de son maître Verrocchio ; son originalité fut d'apporter dans le modelé des reliefs la précision que les quattrocentistes ne savaient donner qu'au dessin des contours. Chez ceux-ci, l'ombre étroite, timide, longe les lignes auxquelles elle semble attachée ; ou bien, égale à elle-même, elle s'étale à plat, sans une nuance, jusqu'au trait brutal qui la limite. Cette insuffisance du modelé explique le Bam-

bino déplaisant de Botticelli. Depuis longtemps déjà les marbriers créaient de la grâce enfantine ; Mino da Fiesole sait, avec la tendresse de son marbre, suggérer la mollesse des petits corps ingénus alors que le dessin aigu des peintres fait grimacer ce charme potelé. Donc, aux lignes qui seulement délimitent, il faut ajouter les ombres qui dessinent les volumes. Pour la première fois, le dessin enserre complètement des solides. Vinci dose ses ombres comme les meilleurs quattrocentistes conduisaient leurs lignes, avec une exactitude raffinée. Déjà Verrocchio, sentant l'insuffisance du dessin linéaire, moulait des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras, des torses « afin de les copier plus à l'aise ». Son élève Vinci procédait de même. Il habillait de petits mannequins pour copier plus commodément ses draperies ; « sur des toiles de linon ou de batiste, il dessinait avec soin, à la pointe de sa brosse, avec un peu de blanc et de noir ». Ces dessins sont en effet d'une élégance et d'une précision définitives. Ces ombres moelleuses, Vinci les a caressées avec son pinceau, pour suivre, mieux que par des hachures, la draperie dans ses souplesses.

L'apparence d'un modelé de Vinci est tout d'abord celle d'une enveloppe nuageuse ; une telle fluidité semble insaisissable. Ce modelé est en réalité d'une exactitude prodigieusement nuancée. Vinci, philosophe, rêve avec des idées claires ; dessinateur, il fait du nébuleux avec des plans d'une netteté sculpturale. Comme chez tout Florentin, l'observation, chez lui, est servie par une connaissance profonde du modelé ; son regard est guidé par sa science d'anatomiste. Il sait quels dessous de muscles, d'os et de cartilages soutiennent les apparences d'un visage ; il regarde avec des yeux d'anatomiste et reconstitue encore plus qu'il ne copie. Dans l'espace qu'il conçoit, il suit les plus subtiles inflexions des plans d'un visage humain et fixe des ondulations si atténuées qu'elles sont indiscernables aux yeux du corps. De plus le modelé est comme purifié de toute tache. Quand nous examinons un visage réel, bien d'autres éléments que le relief entrent dans notre vision : le grain de la peau, son teint, son aspect desséché ou moite, la pulpe molle ou ferme ; de toutes ces qualités de la matière perçues ou devinées, les volumes, chez Vinci, restent dépouillés. Dans le visage de la *Joconde*[1], les joues et les lèvres sont à peu près décolorées, il n'y a point de sourcils pour délimiter la dépression

[1] Il est nécessaire de citer ici la fameuse description de Vasari, ne serait-ce que parce qu'elle est en contradiction absolue avec la nôtre : « Le cristal brillant et humide de l'œil, l'ombre de ses cils, n'avaient jamais été rendus avec un tel bonheur. Ces teintes rougeâtres et un peu plombées, qui cernent les yeux et qui leur donnent tant de suavité et de charme quand on parvient à les distribuer avec une telle intelligence et une telle légèreté ; ces passages si délicats et

des orbites, et l'éclat des prunelles humides s'estompe dans l'ombre des paupières. Vinci chercha « l'infini dans le modelé » (Burckardt) ; cette merveilleuse « ronde bosse » est une déduction intellectuelle, concrète à force de précision.

Non que Vinci ait été indifférent tout à fait à la couleur; bien au contraire, ici comme pour toutes les autres parties de son art, non seulement il n'a négligé aucune des ressources de la peinture florentine, mais il s'est efforcé de les augmenter par tous les moyens de la chimie et de l'alchimie. Vasari raconte qu'ayant reçu de Léon X la commande d'un tableau, il commença son travail en distillant des plantes, et cherchant dans ses cornues et ses creusets une matière nouvelle; aussi l'effet produit par la *Vierge aux rochers*, le *Saint Jean-Baptiste*, la *Joconde* ne rappelle-t-il aucune autre peinture; la polychromie s'efface à peu près dans le modelé des figures, et pourtant ces manières de camaïeux ont un éclat extraordinaire. Vinci peint avec une matière laqueuse qui ne semble pas être seulement une pellicule mince, mais de la couleur profonde, saturée et solide, dont la surface vitrifiée donne aux noirs une transparence d'émail et aux nuances d'ombre à peine saisissables une absolue netteté. « Il cherchait, dit Vasari, pour ses fonds quelques tons plus sombres encore que le noir, afin de ménager plus d'éclat aux parties éclairées. » Cet éclat profond n'est point celui qu'avait trouvé Antonello de Messine et qui enclôt sous l'émail la chaleur de la chair, la moiteur des lèvres et l'humidité de la prunelle. Mais les effets de la fresque traditionnelle devaient, à ce raffiné du dessin, paraître dénués de souplesse et de sensibilité; pour ses mélodies, la gamme manquait de demi-tons et la portée était trop courte. Ces tentatives laborieuses pour trouver un instrument plus expressif ont pu nuire bien souvent à la solidité des œuvres de Léonard; mais cet émail craquelé, de tissu serré et dur, met un frémissement de plus dans le modelé subtil de la *Joconde* ou du *Saint Jean-Baptiste*.

Avec Vinci seulement, le dessin devient assez souple pour suivre la vie morale, assez hardi pour choisir librement des types de beauté. Les

ces tons si tendres par lesquels les sourcils et les poils s'harmonisent avec la chair, etc... » Est-il besoin de dire que rien de tout ce que Vasari décrit ne se voit sur le visage de la Joconde? Les virements de la couleur ne sauraient suffire à expliquer comment les cils et sourcils par exemple ont absolument disparu. L'explication est simple, je crois. Vasari est né en 1512 et ne vint à Florence qu'en 1524. La Joconde a été achetée par François I[er] à Vinci entre 1515 et 1519. Vasari avait de trois à sept ans et était encore dans sa ville natale d'Arezzo. Donc, il n'a pas vu la Joconde, et son enthousiasme est moins le sien que celui de son siècle. C'est là un des écueils de la critique d'art.



Cliché Alinari.

Léonard de Vinci. — La Cène. (Couvent de Sainte-Marie-des-Grâces. Milan, 1499.)

Vierges de Botticelli, avec leurs traits fins et leur modelé plat, nous montrent toujours la même lassitude morale ; un muscle contracté détruirait cette élégance ; quand ils rient, ses Amours ont des grimaces rigides de petits vieux. Le dessin de Vinci fixe d'imperceptibles et fugitives expressions ; c'est qu'il rend pour la première fois le mouvement d'une paupière qui tourne et bombe, et le frémissement à peine sensible de pommettes qui vont se retrousser. L'artiste fait de la beauté féminine ce qu'il lui plaît et cela est nouveau. Les premiers qui voulurent nous attendrir devant la beauté de la Vierge, les Siennois, atténuaient les traits du visage, comme si détailler trop nettement des organes humains, c'était soumettre une créature céleste aux destinées de la matière mortelle ; les orbites, le relief des lèvres modifient peu l'idéale uniformité de la face. Ceux qui, à Florence, voulurent, même dans le visage de la Vierge, nous montrer les organes de la vie, découpent de lignes aiguës tout le détail que, dans le même temps, l'Ombrien continuait à envelopper de rondeur; mais les ombres qui modèlent ces fines silhouettes restent inconsistantes par incertitude, comme une parole que la timidité rend indistincte. Vinci enfin vallonne hardiment cette égalité banale des Siennois et l'élégance exténuée des vierges florentines. La lumière, tombée d'en haut, frôle le front bombé et la saillie des pommettes, fait glisser une ombre sur les yeux et le bas du visage ; malgré la précision du dessin qui la soutient, cette ombre enferme de la vie dans son mystère ; elle nous fait deviner ce qu'un pinceau florentin, à cause de sa netteté et de sa sécheresse, montrait difficilement : le frémissement qui révèle une âme, là où elle se laisse surprendre, au regard et aux lèvres.

C'est alors que Vinci jugea son instrument assez précis, assez juste pour saisir par les traits du visage les mouvements de l'âme humaine et, dans la *Cène* de Milan, il ne peignit pas seulement le panorama habituel des disciples assis autour du Maître ; il voulut exprimer par son dessin ce que de braves gens doivent penser, lorsqu'ils apprennent soudain qu'un traître est parmi eux.

Pour comprendre la hardiesse d'un tel effort, il faut songer à toutes les *Saintes Familles*, à toutes les scènes religieuses que les peintres du xv[e] siècle encadraient d'attitudes symétriques et de physionomies indifférentes. La peinture ne traitait que des sujets traditionnels, de signification assez claire pour que les sentiments des personnages se comprissent tout naturellement, sans être précisés par des signes extérieurs. Sous le dessin de Botticelli, toutes les figures, Madones ou Vénus, anges ou amours, ont des inclinaisons douloureuses de sensitives meurtries, parce que cette



Léonard de Vinci. — La Joconde. (Louvre, vers 1505.)

expression tient à une manière de dessiner ; chez Pérugin elles sont pieu-

sement langoureuses et, chez Ghirlandajo, simplement placides, pour les mêmes raisons ; ce que ces figures expriment, ce sont des états constants que les circonstances ne transforment pas.

Et voici que chez Vinci, au son d'une même phrase : « L'un de vous me trahira », les douze apôtres s'émeuvent, s'indignent, interrogent, protestent avec des gestes, des jeux de physionomie différents, selon leur tempérament et leur âge, mais tous si précis que la pensée est littéralement visible. Ce dessin, qui rompt l'architecture hiératique des saintetés traditionnelles, ne reconstitue pas seulement le désordre d'une foule, il saisit chaque personnage dans une attitude révélatrice comme un cri involontaire. Mais, dans ce désordre et cette variété, tout est commandé par une logique, et, pour ainsi dire, nécessaire ; dans cette complexité, il n'y a nul caprice ; seulement les lois formelles de la perspective et de l'anatomie ne suffisent plus à guider le dessin de Vinci ; son observation serre de plus près la réalité, jusque dans ces phénomènes confus qui montrent le contact de l'âme et du corps et où les artistes psychologues de tout temps espèrent parfois atteindre la vie morale, par l'intermédiaire des formes physiques. Créer ainsi des individus vivants, tout à fait différents les uns des autres, sans cet air de parenté commun aux figures nées d'un même pinceau et qui fait reconnaître les types familiers à un même artiste ! Ne semble-t-il pas que le savant mécanisme des Florentins puisse maintenant jeter dans le monde des existences indépendantes et complètes ?

Mais fixer par le dessin les mouvements de l'âme humaine resta le rêve particulier de Vinci, une ambition ou même une chimère que l'art italien ne reprendra qu'au jour de décadence, lorsque la plastique pure et les effets pittoresques paraîtront définitivement usés. Pour le moment, les élèves de Vinci, ceux qu'il a formés autour de lui à Milan, ceux qui ont travaillé en même temps que lui à Florence ne retiennent de son dessin que la délicate volupté de ses contours. Après lui, le dessin trépidant du xv[e] siècle se rythme en cadences plus larges ; l'acuité trop appuyée des primitifs s'égalise et s'amollit ; les gaufrures pincées des draperies s'effacent en des plans simples, et les plis souples retombent en lignes apaisées ; la nervosité irritable des visages s'est détendue en un abandon voluptueux ; le timbre strident s'est enveloppé de sonorités plus profondes et vient parfois mourir dans la caresse d'un murmure. Et même, chez ses élèves, cette mollesse va encore s'alanguir. Chez Luini, chez Sodoma, ce dessin spirituel, déserté par la pensée, s'énervera dans la sensualité et la matière. Mais alors il ne sera plus florentin.

CHAPITRE IV

MICHEL-ANGE ET LA FIN DE L'ÉCOLE FLORENTINE

Après la perspective, la science anatomique, la sûreté et la précision du modelé, le dessin florentin n'a guère plus à gagner, si ce n'est peut-être à retrouver cette largeur aisée des anciens décorateurs, qui s'était un peu desséchée par l'application minutieuse des peintres orfèvres. Maintenant que la langue constituée est à la disposition de tous les peintres qui ne sont pas des ignorants, la personnalité des artistes ne va plus se perdre dans le progrès général de la technique; c'est la langue, au contraire, qui se plie à la diversité des tempéraments.

Il y eut, même à la fin de ce xve siècle, comme un mouvement de regret parmi ceux qu'entraînait le progrès florentin. Savonarole avait violemment reproché à tous ces savants d'oublier l'origine religieuse de leur art. Quelques-uns voulurent retrouver cette candeur pieuse qui aux anciennes figures donnait, à défaut de la correction anatomique, la beauté de l'âme. Baccio della Porta sacrifia même son art à sa foi et de peintre devint moine; mais quand le dominicain Fra Bartolommeo reprit ses pinceaux pour grouper des saints et dés saintes autour du trône de la Madone, on put voir qu'il ne renonçait à aucune délicatesse de la manière nouvelle et qu'il s'était profondément assimilé le style de Vinci. Pourtant il y avait en lui une piété assez ardente pour qu'elle ne fût pas éteinte par l'excès de science; à défaut de la fraîcheur d'un art jeune, sa peinture témoigne de sincérité et de gravité.

Comme il est arrivé souvent au cours de l'histoire, Fra Bartolommeo a senti d'instinct un rapport entre la pureté de la couleur et la candeur du sentiment. Ses rouges, ses bleus, ses verts ne sont rompus d'aucun mélange; ils ont un éclat vitrifié qu'il s'efforce de concilier avec les ombres savamment dégradées du dessin nouveau à la Vinci. Dans ses figures, comme dans sa manière de les grouper, il ne reste plus rien de la sécheresse aiguë du

xve siècle. Ses prophètes enveloppés de larges plis qui donnent de l'ampleur à leurs attitudes ont une majesté que l'art florentin ne connaissait plus depuis longtemps. Dans son élégance non plus, il ne reste rien de la nervosité trépidante de Botticelli ; aux côtés de la Vierge, des saintes viennent se poser avec des mouvements souples, des inclinaisons de



Cliché Alinari.

Fra Bartolommeo. — Apparition de la Vierge à saint Bernard. (Académie de Florence, 1504.)

nuque et des gestes délicats, et leur disposition symétrique ajoute à l'impression de tranquillité, en même temps qu'elle rappelle le hiératisme du motif originel. Mais bien qu'il inscrive aux pieds la Vierge, comme un Siennois : *Orate pro pictore*, Fra Bartolommeo reste pourtant un peintre de son temps, c'est-à-dire un artiste savant qui use de toutes les ressources de la perspective, de l'anatomie et du dessin et qui même, pour-

nous attendrir davantage, emprunte un peu de la suavité ombrienne et de la morbidesse de Venise. Il était aidé par Albertinelli et les manières des deux collaborateurs étaient assez semblables pour se confondre.

Il s'était retiré dans ce couvent de Saint-Marc que Fra Angelico avait empli de ses mystiques visions, au temps où un peintre n'avait besoin ni de mannequin, ni de modèle pour exprimer ses sentiments. Puis les peintres avaient voulu, pour représenter la Vierge, copier un visage d'après nature et l'un d'eux, Fra Filippo Lippi, devant un trop joli modèle, avait oublié la madone et perdu son froc. Fra Bartolommeo en le reprenant eut l'aventure inverse. Si l'on en croit Vasari, « il fit un Saint Sébastien absolument nu, d'un coloris et d'un dessin si parfaits, d'une beauté si suave, que tous les artistes s'accordèrent à le louer. Mais les religieux ayant appris dans leurs confessionnaux que cette trop séduisante imitation de la nature devenait l'objet spécial de l'admiration des dévotes, retirèrent le tableau de l'église où il était exposé. » Après sa fugue dans le monde profane, la peinture, rentrant en religion, rapporte des souvenirs troublants.

Aussi ce retour vers l'art pieux n'a-t-il rien changé au cours naturel de l'évolution florentine. Fra Bartolommeo sans doute, a inspiré à Raphaël son style sérieux et grandiose, et on le retrouve à l'origine de l'imagerie dévote de la peinture moderne. Mais c'est dans l'œuvre d'un autre Florentin que les peintres trouvèrent condensées les énergies de leur école et cherchèrent un guide. L'œuvre de Michel-Ange[1] montre

[1] Michel-Ange est né en 1475 à Caprese et mort à Rome en 1564. Il travaille d'abord dans l'atelier de Domenico Ghirlandajo, puis devient l'hôte et le protégé des Médicis. Dès lors son œuvre est avant tout d'un sculpteur, sauf pendant les années 1508-1512 et 1536-1541, pendant lesquelles il peint à fresque le plafond de la Sixtine et le mur qui est derrière l'autel. Jusqu'en 1505, il séjourne à Florence sauf durant quelques fugues à Bologne et à Rome. Alors il sculpte des statues imitées de l'antique, dessine le carton de la *Guerre de Pise* (détruit) et peint la *Sainte Famille* d'Agnolo Doni (Offices). En 1505, Jules II l'appelle à Rome, lui commande son tombeau (pour lequel Michel-Ange sculptera *Moïse* et les *Esclaves*), et lui fait peindre le plafond de la Sixtine. Il y représente en neuf scènes la création du monde, le péché et l'alliance de Dieu et de son peuple. A côté de ces compositions se trouvent les figures de prophètes et de sibylles et des *ignudi*. — Puis un Médicis devenu pape, Léon X, l'emploie à Florence aux tombeaux de sa famille, que Michel-Ange exécute de 1521 à 1531, souvent interrompu par des événements publics ou privés. — En 1534 Michel-Ange revient pour toujours à Rome, où il a travaillé pour 4 papes : Clément VII, Paul III (*Jugement dernier*), Jules III, Paul IV (Michel-Ange, devenu architecte, dessine la coupole de Saint-Pierre). Il meurt, laissant inachevée une Pieta (Sainte-Marie-des-Fleurs) ; et son corps, transporté à Florence, y reçoit des obsèques solennelles.

Cf. Ricci. *Michel-Ange*, trad. en français par de Crozals, Florence, 1902. — Thode *Michel Angelo und das Ende der Renaissance*, t. I et II, Berlin, 1903-1904. — Ch. Blanc, Guillaume, Mantz, etc. *L'Œuvre et la vie de Michel-Ange* (*Gazette des Beaux-Arts*), Paris, 1876. — Romain Rolland. *Michel-Ange* (Les Maîtres de l'Art), Paris. — Marcel Reymond. *Michel-Ange* (Les grands artistes), Paris.

en effet comment ce dessin peut s'assouplir suivant le besoin d'un génie impérieux, et pourtant rester conforme à la tradition florentine. Michel-Ange ne peindra que la forme humaine, parce que tout dessinateur est vite amené à ne voir dans la nature que des corps vivants et les draperies qui les font deviner; ce qui est inerte est amorphe et le dessin de la matière inerte est contingent; les formes animées, au contraire, révèlent un mécanisme interne, qui sera faussé si le dessin est grossier ou incorrect: dans une nudité agissante, pas une ligne n'est indifférente. De plus le corps humain offre de telles ressources aux combinaisons des lignes, aux nuances des ombres et des lumières qu'il suffit pour absorber les préoccupations du peintre le plus curieux, et même épuiser les ressources du dessin le plus savant. Et pour ces Florentins en quête d'un art vrai et vérifiable, il est un peu comme le cœur humain pour les écrivains moralistes : un modèle aux aspects innombrables, dont chacun de nous peut contrôler la vérité des portraits. Aussi Michel-Ange fit-il profession de ne sculpter et de ne dessiner que le corps humain; sa première œuvre importante devait, en guise de bataille, représenter une armée surprise au bain. Il terminera par le *Jugement dernier* de la Sixtine, une mêlée de nudités violentes.

Michel-Ange est un sculpteur devenu peintre, mais un marbrier et non un orfèvre. Les nudités du xv[e] siècle, graciles, finement travaillées, modelées platement, sont d'un temps où les artistes pouvaient bien s'inspirer des marbres antiques, mais n'auraient pu les copier. Au contraire, le dessin de Michel-Ange a l'amplitude, l'élasticité qui peut suivre l'onde musculaire propageant, sous le derme, son effort comme une houle. Il ne nous montre plus des figurines métalliques, aux tissus rétractés, aux silhouettes anguleuses, mais les méplats du marbre généreusement offerts à la lumière, ces mêmes formes qu'il laisse parfois engagées dans la pierre, pour ne pas trop les amaigrir. Si Michel-Ange fut un dessinateur merveilleux qui, mieux encore qu'avec le ciseau, fit sur le papier ou la muraille, surgir des corps chargés d'énergie, c'est parce que les statues qu'il dépouilla de leur enveloppe de pierre restent parfois comme repliées dans le bloc où elles furent enserrées, tandis que les corps qu'il peignit pouvaient s'éployer librement, sans craindre le manque d'équilibre ni la fragilité du point d'appui. Ce sculpteur de formes véhémentes ne consentit à la fresque et n'aima tant le dessin que parce qu'il affranchissait son imagination des servitudes de la matière.

Car ce qu'il admire dans le corps humain, c'est moins encore sa beauté

plastique que la force qu'il exprime; il veut surtout suggérer la force intérieure qui gonfle les membres et modèle le corps par la poussée



Cliché Alinari.

Michel-Ange. — Fragment du plafond de la Sixtine; la création d'Ève: aux angles, quatre *ignudi* (1508-1512).

interne. La seule sensation dont cet art idéaliste soit pénétré, c'est la sensation de l'effort musculaire; ce peintre n'avait pas une imagination de visuel, car la copie du modèle n'a jamais suggéré cette énergie intérieure.

Dans ses croquis, les premiers traits, par leur désordre même, dessinent déjà des forces; les ressorts bandés apparaissent à nu. Sa connaissance approfondie de la machine corporelle ne lui servira que pour trouver les formes qui donneront à ses figures le plus de puissance, le plus d'élasticité, le plus d'élan. Malgré son admiration de l'art antique, jamais il ne s'est laissé contraindre aux proportions classiques. Il enfle les torses et les membres, les allonge, ou les abrège, les tord et les redresse suivant les besoins de son dessin dynamique. Aussi cette véhémence d'attitude n'est-elle jamais incohérente. Chaque mouvement intéresse par réaction le corps entier. Au brusque élan qui fait pivoter le torse, la tête et les quatre membres répondent par un mouvement ou une inertie qui le contre-balancent; de ces soubresauts contrariés résulte un équilibre violent; ces beaux corps qui s'agitent sans agir, sous le plafond de la Sixtine, et que Vasari appelle les *ignudi*, ce sont des variations sur le corps humain et les multiples façons qu'il a de déployer sa souplesse et sa puissance.

Le *Jugement dernier* est un entassement de muscles qui se roidissent et se détendent; dans ces groupes compacts de membres emmêlés, on sent une violence silencieuse et sauvage. Ici un robuste nageur, à larges brasses, pousse par bonds sa masse énorme; là un corps contracté par la peur, les épaules repliées, la tête, les coudes et les genoux refermés; cette musculature, roulée en boule, croule dans l'abîme en grelottant. Même lorsqu'elle n'agit pas, cette force contenue reste apparente; plus d'un poitrail gonflé, turgescent, fait songer au torse du Belvédère, si dense d'énergie; tel prophète, pour feuilleter un livre, a cette ampleur, cette emphase de geste avec laquelle les athlètes semblent étirer leurs muscles, pour en essayer les ressorts: enfin lorsque l'énergie est brisée, ces corps massifs succombent sans résistance à la pesanteur; au bout d'un bras inactif, la main pèse comme une pierre. Que l'on compare le Moïse du tombeau de Jules II et le prophète Jérémie de la Sixtine; les deux corps se ressemblent par l'attitude et par la masse; mais dans le premier toutes les énergies sont bandées pour la lutte, le corps impatient semble vibrer, c'est le sourd grondement de l'orage avant le coup de tonnerre. Chez Jérémie, le désespoir a tout brisé; le colosse ne résiste plus; abandonné à son propre poids, il s'écrase sur lui-même.

Cette lutte des muscles et de la pesanteur, Michel-Ange l'exprime par un dessin raffiné, où les délicatesses égalent celles d'un visage de Léonard de Vinci. Les musculatures restent puissantes sous une enveloppe moel-

leuse, car nul n'a caressé les formes avec autant de volupté que ce furieux. Toute la fougue est dans la conception et l'effort interne si puissamment



Cliché Alinari.

Michel-Ange. — Le prophète Jérémie (plafond de la Chapelle Sixtine, 1508-1512).

évoqué. Les muscles forcenés sont modelés d'une main tendre; les dessins à la plume sont hachés minutieusement, les sanguines estompées

jusqu'à la fatigue. Malgré leur puissance contenue, les nudités qu'il a peintes sont d'une coulée molle, sans scorie, sans heurt; pas plus que Léonard de Vinci, il ne veut que la structure trop visible des muscles sous-jacents fasse d'un corps « un sac de noix, plutôt qu'une figure humaine. »

Il perfectionne seulement cet effet que l'on appelle dans les ateliers un raccourci. Il ne l'a pas inventé ; dès le début du xve siècle, la logique l'avait imposé aux peintres et Ghiberti en avait fourni des modèles. Tous les précurseurs s'étaient essayés à sa difficulté. Paolo Uccello étalait déjà un cadavre en profondeur, et d'autres, Piero della Francesca, Mantegna, Signorelli feront de même. Mais, presque toujours, ce raccourci reste maladroit, ou tout au moins laborieux; sous la forme vivante, on sent l'épure du géomètre qui s'est posé un difficile problème de descriptive, et ce morceau, trop voulu, s'insère mal dans l'ensemble de la composition. Chez Michel-Ange, au contraire, l'effet de raccourci est habituel. Dès ses débuts, il ne s'intéresse à une *Sainte Famille* que pour pencher en arrière la figure de la Vierge. Cet effet devient une nécessité constante pour ce sculpteur qui agite des corps sur un mur. Ses violences resteraient guindées, comme celles de pantins en planchettes, s'il se résignait aux gestes de profil, aux attitudes plates des figures quattrocentistes. Le raccourci n'exprime pas seulement une position; il donne plus de vivacité aux mouvements : le mouvement le plus expressif, le plus élégant comme le plus fougueux est toujours un mouvement en avant ou en profondeur. Sur le plafond de la Sixtine, Jéhovah tournoie, emporté dans un tourbillon; ici sa masse grossissante surgit brusquement, à côté elle décroît, file et s'enfonce. Le prophète Daniel s'est incliné pour copier une phrase, sa tête échevelée devient soudain énorme. Et même, pour jouer la difficulté, Michel-Ange s'est plu à renverser Jonas sur une voûte dont la concavité contrarie son raccourci.

Et sans doute quand, devant le *Jugement dernier*, nous cherchons un sens à cette panique muette, nous n'avons pas tort d'y voir le lyrisme fiévreux d'une âme ivre de terreur; mais pourtant il ne faut pas oublier que Michel-Ange, lorsqu'il peignit cette cataracte de Titans foudroyés, songeait surtout à faire de beaux raccourcis, s'attachant, dit son confident Vasari, à « représenter les attitudes les plus variées du corps humain ». Car « dans ce genre de peinture, il n'y eut jamais de peintre ou de dessinateur qui fit mieux que notre Michel-Ange Buonarotti ». C'est parce qu'il a poussé à un degré prodigieux la science du corps humain, parce

qu'il en a multiplié au delà du vraisemblable la force, la souplesse, les soubresauts, les élans, la puissance d'effort et du mouvement ; c'est parce



Cliché Alinari.

Michel-Ange. — Fragment du plafond de la Chapelle Sixtine ; la sibylle Delphique (1508-1512).

qu'il a enfanté des géants furieusement agités, que nous supposons des sentiments surhumains à ce créateur d'une réalité surhumaine. Dans ce

cauchemar il y a le rêve d'un dessinateur enivré de sa science. Et c'est pourquoi, malgré sa prodigieuse originalité, malgré le contraste violent entre ce que nous montre la nature et ce qu'enfante la terrible imaginatien de Michel-Ange, cette œuvre fut admirée et copiée par tous les Florentins.

Cet art tendu, concentré, en dehors de la nature, isolé du monde des sensations, répondait aux aspirations de ces artistes savants. Tous applaudissaient aux phrases dédaigneuses du maître sur les paysagistes flamands, sur les peintres d'Ombrie ou de Venise, et à sa suite, pour montrer leur science, ils allaient froidement à Rome, à Florence, emmêler des gigantomachies, agiter de grands corps dans un espace abstrait. En effet, contempler les noirs cyprès et les pâles oliviers sur le calcaire de Toscane, ou s'attarder du haut du Pincio à voir sur un ciel d'ambre se découper les ombelles des pins parasols, tout cela est bon « aux femmes, surtout aux vieillards et aux enfants, de même aux moines et à tel noble, sourd à la véritable harmonie ».

Parmi les nombreux peintres emportés dans l'orbite de Michel-Ange et de Vinci,un pourtant, Andrea del Sarto, bien qu'il fût loin d'avoir la puissance créatrice qui ouvre à l'art des mondes nouveaux, agit fortement sur la langue artistique de Florence. Dans cette école il est parmi ceux qui ont le plus heureusement affranchi le relief de l'obsession de la sculpture. Vinci et Michel-Ange, à travers les ombres savantes, conservaient aux surfaces leur netteté polie; Andrea del Sarto noie dans l'air les surfaces aussi bien que les contours; à la faveur du clair-obscur, il introduit un peu de perspective aérienne dans le dessin florentin. Sur les parties profondes, il laisse un voile d'ombre et le vague de l'éloignement ; seuls, les reliefs apparaissent en toute précision, en pleine clarté. Avec cette perspective aérienne et ce jeu de lumière, Andrea del Sarto achève cet art du raccourci pour lequel Michel-Ange se contentait d'adapter son dessin anatomique aux lois de la perspective linéaire. Lorsqu'ils plongent dans l'espace, les athlètes de la Sixtine semblent tout d'abord ramassés sur eux-mêmes plutôt que développés en profondeur. Cette perspective fait violence à notre œil, parce qu'un membre qui s'enfonce, se rapetisse et s'abrège brusquement, alors que nulle perspective aérienne ne complète cet effet[1]. Au contraire, voyez chez Andrea del Sarto, pour qui la

[1] Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, bien que postérieur aux œuvres d'Andrea del Sarto, est d'une exécution moins savante que les tableaux et fresques de ce dernier.

suprême élégance des attitudes consiste aussi à faire avancer ou reculer les gestes, comme une main à mesure qu'elle se tend vers vous, se



Cliché Alinari.

Andrea del Sarto. — La mise au tombeau. (Palais Pitti, Florence, 1524.)

détache plus éclairée, plus précise sur des obscurités confuses. Aucun Florentin ne manquera désormais de mettre ainsi une forte lumière sur les plus hauts reliefs; tous décolorent les robes rouges ou bleues pour

donner plus de clarté à leurs plis saillants; ces étranges étoffes qui, dans les dernières peintures florentines, semblent à reflets changeants, tant elles pâlissent sur les reliefs, ne perdent ainsi leur couleur que pour montrer plus de lumière; le blanc, qui est la seule lumière du peintre, se substitue au rouge ou au bleu, aux teintes locales dont les valeurs contrarient le dessin. Toute composition florentine se ramène maintenant à ce principe : éclairer et préciser ce qu'on rapproche, estomper et ombrer ce qu'on éloigne. Bientôt les fonds, que les primitifs détaillaient savamment, se noient en des teintes sourdes et fumeuses.

De plus Andrea del Sarto dans ce jeu du clair et de l'obscur apporte une souplesse qui l'affranchit des précisions sculpturales. Il restreint la gamme des valeurs dont use Vinci, atteint rarement la pleine clarté ou l'obscurité complète. Il se joue entre les deux, dans un demi-jour, où les ombres restent blondes, où les couleurs s'atténuent finement, sans sombrer dans le noir. C'est ainsi qu'il peut faire résonner, comme en sourdine, une couleur dans sa lumière ; pour ne pas fausser les nuances délicates de ce clair-obscur, il choisit des teintes anémiées, d'aspect étrange, malade, celui que donne parfois la pauvre lumière de l'aube. Ces couleurs dépouillées, légères, pénètrent la grisaille savante, depuis les pâleurs blafardes jusqu'aux ombres verdies; l'or devient soufre, le violet devient mauve, l'outremer se ternit en teinte ardoise et le rouge en rose fané. Le seul Florentin qui se soit peut-être attardé à goûter une couleur, les a choisies modestes et subtiles; elles entrent dans le modelé comme des notes d'agrément qui ne font pas dévier la ligne mélodique.

Et cette légèreté lui permet bien des élégances et bien des caprices. Ces ombres qui ne cachent plus les couleurs, il peut en user largement, y plonger des figures entières, dégager dans une pénombre égale de délicates inégalités de modelé. Tandis que Fra Bartolommeo polit sagement des robes cylindrées comme des colonnes, Andrea del Sarto discerne un jeu de facettes, des méplats qui martèlent les rondeurs, détaille en quelques plans des ondulations monotones et banales. Ce sont déjà presque les cassures trop élégantes dont abuseront les maniéristes. Et même quand il modèle délicatement un enfant Jésus, ou le petit saint Jean, il évite les rondeurs potelées, distingue des muscles, affine les articulations. Ce peintre paraît être le dernier fruit exquis de l'art florentin ; après quoi, la saveur passera. La moindre de ses sanguines fait sentir à quelle prestigieuse souplesse avait abouti la longue et forte discipline de ces dessinateurs. L'instrument le plus simple, une ligne rouge, claire ou fon-

cée, appuyée ou glissante, nette ou fondue, et la main de l'artiste montre ou suggère tout ce qu'un œil exercé peut discerner dans un beau corps, à chair bien vivante, et les saillies de l'os, la mollesse des tissus et même les mouvements de la respiration ou le battement des artères. Malgré l'allure aisée et presque négligente, pas une hachure qui n'ait sa signification. Auprès de celui-là, tout autre dessin est maladroit; auprès d'un langage aussi alerte, élégant et nuancé, il est comme un dialecte incorrect, malaisé, avec des raideurs archaïques ou des insistances puériles. Et d'ailleurs parmi les formes différentes que l'homme a trouvées pour s'exprimer, en est-il une qui montre, comme ce dessin, une docilité capable de répondre aux moindres impulsions de la volonté et de donner aux plus subtiles images de la pensée une expression subite et adéquate?

Après Andrea del Sarto, on ne voit pas ce que le dessin florentin aurait pu acquérir encore. Ces artistes, quoi qu'ils veuillent dire, trouvent des formules toutes prêtes. De plus la perfection des grands Florentins enferme leurs successeurs dans l'admiration et l'imitation. Le but, maintenant, est en arrière et l'on n'avance plus. Les disciples s'émerveillent de leur facilité. Il fallait des années peut-être à Vinci pour faire tourner les bajoues d'un bambino et frisotter ses boucles blondes; un élève copie instantanément son style et ses procédés; l'instrument qu'on a mis un siècle à créer, un apprenti, s'il n'est pas maladroit, sait vite le manier. En outre, maintenant que l'obscurité et le vague sont des moyens d'expression, le travail du peintre en devient plus expéditif; des ombres indistinctes de plus en plus vastes laisseront seulement au regard quelques points lumineux où se fixer; un tableau du xve siècle s'analyse dans toutes ses parties, se lit mot à mot; une peinture du xvie, même vaste, s'embrasse dans un seul coup d'œil. Mais, à Florence, l'obscurité ne dissimule jamais de négligence; lorsqu'un tableau enveloppe sous des ombres opaques un dessin incorrect, ou un modelé paresseux, il est vénitien ou bolonais, rarement florentin. La probité de cet art se maintient jusqu'à sa mort.

C'est le moment que les peintres décadents choisissent pour s'admirer et entonner l'hosannah : « Aujourd'hui, dit Vasari, l'art a été amené à une telle perfection que, tandis que nos prédécesseurs produisaient un tableau en six ans, nous en produisons six en un an. J'en peux rendre témoignage pour l'avoir vu faire et pour l'avoir fait moi-même. Et cependant nos ouvrages sont beaucoup plus finis et plus parfaits que ceux des peintres en renom qui sont venus avant nous. » Dans Sainte-Marie-Nou-

velle, dans l'antichambre de la Sixtine, partout où ces descendants d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange ont laissé des tableaux et des fresques, on se convainc bien vite que ces hommes disposèrent en effet d'un secret que l'on ne retrouvera que rarement et pour le perdre aussitôt. Ils agitent, avec un modelé aisé et impeccable, de grandes nudités et de souples draperies. Les qualités prodiguées dans ces œuvres, sans défauts et sans vie, sont d'une telle difficulté à acquérir que les hommes qui les créèrent ont pu raisonnablement se croire à l'âge d'or de la peinture, au moment où elle se perdait dans l'insignifiance, et tous ces tableaux seraient en effet des chefs-d'œuvre, s'il suffisait de connaître les mots et leur usage, pour être un écrivain de génie.

A la mort d'Andrea del Sarto (1531), la destinée de l'art florentin était accomplie. Depuis un siècle il cherchait les moyens de montrer sur un plan des personnages se mouvant dans l'espace. Après avoir réalisé cet effet dans le bas-relief pittoresque, il en avait tenté l'illusion par un jeu des lumières et des ombres. Pendant qu'elle se donnait cette rude discipline, la langue florentine s'était formé une syntaxe merveilleusement souple et robuste ; mais tous les termes pittoresques s'étaient décolorés. Dans le temps où Castagno et Filippo Lippi salissent le plâtre des murs avec des teintes maussades, Benozzo Gozzoli enlumine les parois de la chapelle Riccardi, et ses miniatures d'azur, de pourpre et d'or se regardent comme les pages entr'ouvertes d'un missel géant. Ce sont pourtant les rudes grisailles qui seules devaient se continuer, aboutir au plaisir savant et peu sensuel que nous donnent Andrea del Sarto et Michel-Ange avec leurs imitations raffinées de bas-reliefs. L'histoire du dessin florentin va du sculpteur qui, dans le bronze, cherchait des effets de peintre, jusqu'aux peintres qui ne semblent perfectionner leur art que pour recommencer des effets de sculpteur. Vasari révèle que beaucoup de ses contemporains modèlent des bas-reliefs en terre, pour trouver les effets de lumière de leurs tableaux.

Les critiques aiment à faire deux parts dans cette histoire. Ils applaudissent à l'art du quattrocento, et honnissent celui du XVIe siècle auquel devaient pourtant aboutir les efforts des primitifs. Cette distinction entre deux moments d'une même conquête n'est pas philosophique. Ce que firent les descendants, les prédécesseurs l'avaient voulu ; seulement ceux-là déclamaient avec trop d'aisance ce que les autres avaient d'abord laborieusement épelé, puis articulé avec dureté. Se lamenter sur l'ascendant qu'exerça l'art du XVIe siècle, c'est s'insurger contre une loi de nature ; il



Cliché Alinari.

Andrea del Sarto. — Sainte Famille, dit la *Madonna del Sacco.* (Couvent de l'Annunziata, Florence, vers 1525.)

nous est permis de goûter la naïveté des primitifs ; mais la regretter n'a guère de sens ; la recommencer, en a moins encore. Rien n'est affligeant comme le spectacle d'un décadent maladroit par affectation.

D'ailleurs cela ne veut pas dire que ce dessin des Florentins fut celui d'écoliers en progrès et ne fit de beauté qu'au terme de son évolution. Ce n'est pas la science qui fait la beauté en art, pas plus qu'elle n'apporte la félicité dans la vie. Mais elle se constitue par la force des choses et c'est une nécessité pour nous d'en tenir compte. A tous les moments de son histoire, cet art sut créer une merveilleuse humanité, conforme à ses moyens.

Je ne parle pas des premiers chercheurs du XVe siècle, chez qui l'esprit d'abstraction semble avoir desséché la sensibilité, car si Filippo Lippi a souvent montré des madones faites pour être adorées, ce sont de blondes ingénues, cueillies dans le paradis de Fra Angelico et tout émues encore de cette violence. Mais Botticelli ! les créatures précieuses, au modelé flasque cerné d'un trait dur, seraient-elles ainsi douloureuses, rongées par une sensibilité trop forte, si leur chair fragile n'apparaissait comme exténuée sous le travail impitoyable de son burin ? Les portraits de Vinci, âmes fugitives enserrées de formes précises, unissent la complexité des réalités psychologiques aux clartés d'une géométrie définitive. Michel-Ange enfin, parce qu'il modèle savamment les gonflements des muscles humains, peut mettre de l'épouvante dans un corps crispé, du mépris dans une épaule brusquement retroussée, peut charger d'une tristesse virile les regards pesants, étouffer une furieuse révolte sous la moue tragique de bouches qui n'ont jamais souri. Ainsi tandis qu'un effort continu tend vers un seul but, cet art parcourt des étapes variées.

Après Vinci et Michel-Ange, il n'a pas épuisé ses ressources de beauté. Après les inflexions un peu mièvres de Lucrezia, femme d'Andrea et l'inquiétude élégante de jeunes figures qui semblent apeurées parfois, comme si elles sentaient passer la tempête d'épouvante déchaînée sous le plafond de la Sixtine, voici qu'enfin, à l'heure même du déclin, pendant que Florence s'éteint, se dressent les altières déesses de Bronzino, impassibles comme la Vierge de Tauride ; les filles dernières de cette peinture de sculpteurs ont le grain ferme et la blancheur glacée d'un beau marbre sans tâche.

Sous ce jeu des apparences, sous ce dessin florentin, il y a une conception rationaliste des réalités. Cet art a progressé comme la science humaine, de l'abstrait au concret ; il est parti de la géométrie ; il a étudié l'espace, puis les corps et la vie physique. Vinci eut bien d'autres ambitions ; il voulait exprimer les âmes avec des formes ; ces gens pra-

tiquaient peu le paysage, sans quoi ils y eussent apporté des préoccupations de géologues et de botanistes. En regardant les fonds rocheux



Cliché Alinari.

Bronzino. — Lucrezia Panciatichi. (Florence, Musée des Offices.)

de Vinci, il faut songer à ce qu'il dit sur les érosions de terrains et le cours des torrents. Il y a, dans cette marche méthodique, la belle ordonnance qu'Auguste Comte a mise dans sa classification des sciences ;

c'est en même temps une hiérarchie des phénomènes et une histoire de l'esprit humain. Aussi l'art florentin, œuvre d'intelligence, est-il par essence universel. C'est ce qui le rend communicable. Point d'artiste qui, devant Vinci ou Michel-Ange, n'ait éprouvé la tentation de dessiner comme eux. Les rationalistes de l'art se sont reconnus là. Les qualités florentines sont comme des lois. Elles ont été amenées à ce degré de clarté et d'évidence qui fait les vérités nécessaires, et maintenant elles tiennent à notre façon même de voir. On ne peut ni les ignorer, ni les enfreindre impunément. Ce serait courir les risques d'un langage sans syntaxe, d'une pensée sans logique.

La noblesse idéale de toute œuvre florentine s'explique par son origine intellectuelle et n'est possible que par elle. Les fines ou robustes élégances de Botticelli, Vinci, Michel-Ange ou Andrea del Sarto n'ont pas leur point d'appui dans la matière. Lorsqu'on a, un temps, vécu dans ce monde, toute autre humanité paraît vulgaire. Les Flamands qui vinrent à Florence comme à l'école, restèrent étriqués et balourds ; ce sont des sensualistes qui veulent être Platoniciens ; Corrège est diffus, veule et incorrect ; les Vénitiens sont des passionnés qui manquent de subtilité et de culture. Tintoret croit continuer le dessin de Michel-Ange ; mais dans la force du Florentin, il y a des délicatesses infinies, et Tintoret est un brutal qui fait grincer l'instrument. Un peu plus tard un peintre viendra, Rubens, qui, sous le robuste modelé de Michel-Ange, mettra de la chair et du sang et donnera un emploi à ce déchaînement d'efforts. Alors cet embonpoint apparaîtra grossier et cette force presque vulgaire. Cet art florentin avait créé une humanité surhumaine ; mais sous les enveloppes d'athlètes, on n'avait point mis de vie matérielle. Cette « chose mentale » qu'est la peinture, d'après Vinci, n'avait jamais rejoint l'ordre de la sensation. Ce fut sa faiblesse. Le monde de Corrège, de Titien, de Rubens est plus près de nous, parce qu'il est de notre espèce, et nous communiquons par tous nos sens. Jouissances d'art bien différentes ! Là les joies sèches de l'intelligence, le travail inquiet de la pensée, que fixe à peine un instant la curiosité satisfaite ; ici, la sensation qui nous pénètre à fond, s'empare du conscient et de l'inconscient, abîme l'être entier en une délectation lente. A ces deux réalités il faut des cultes différents ; et leurs divinités furent toujours ennemies : la froide vierge surgie d'un cerveau en travail ; la tendre déesse, « volupté des hommes et des dieux », qu'enfante le sourire de la nature en fête.

SIXIÈME PARTIE

LA PEINTURE ITALIENNE EN DEHORS DE FLORENCE

CHAPITRE PREMIER

L'ITALIE DU CENTRE. — OMBRIE. — PÉROUSE

Le xve siècle n'a pas été fécond à Florence seulement; dans toute l'Italie, dans l'Italie centrale comme dans l'Italie du Nord, à Sienne, à Pérouse, à Urbin, à Bologne, à Ferrare, à Padoue, à Venise et à Milan, l'art giottesque a continué à vivre et à se transformer lentement, réaliste ou mystique suivant qu'il acceptait ou non les théories nouvelles représentées surtout par les peintures de Florence. Toutes les écoles italiennes subissent plus ou moins tôt l'influence de ce réalisme scientifique des Florentins : l'Ombrie par un contact constant, les peintres du Nord par l'intermédiaire de Mantegna, et tout à la fin du siècle, Milan par le séjour de Léonard de Vinci qui vint transformer la peinture lombarde, tandis qu'un de ses élèves, Sodoma, allait chez les Siennois ranimer de sa molle sensualité un mysticisme vieilli.

Parmi les peintres de l'Italie centrale, plusieurs participèrent à l'évolution de l'art naturaliste et savant qui, à Florence, conduit de Masaccio à Vinci. Ce sont Piero della Francesca, Melozzo da Forli et Luca Signorelli.

L'art de Piero della Francesca s'inspire du même réalisme vigoureux et fruste qui anime la peinture des premiers florentins du xve siècle ; il a les mêmes curiosités que Domenico Veneziano, Paolo Uccello ; il a composé un traité de perspective, dessiné des raccourcis intrépides et passait pour un des meilleurs géomètres de son temps. Mais ce géo-

mètre est un peintre ; il ne conçoit pas les formes dans un espace abstrait, il les voit jouer dans l'atmosphère et la lumière. Son dessin est encore brutal, les figures d'une solidité un peu massive ; comme chez Masaccio et Uccello, leur robustesse surprend, après les formes frêles des derniers gothiques. Nulle recherche de grâce ou même de finesse ; rien de l'allure nerveuse et sautillante chère à Florence ; il fixe des attitudes un peu raides, mais d'une grande noblesse. Ses vierges fières ne prennent pas les poses fléchissantes, les petites mines que les maîtres du siècle aiment à prêter à leurs madones ; le visage se dresse sur le col haut, superbe et tranquille, l'attitude est d'une rigidité hautaine. Jésus n'incline pas la tête sous le baptême de saint Jean et les anges auprès de lui se tiennent comme des gardes du corps.

Mais Piero della Francesca se distingue encore des Florentins parce qu'il ne s'est pas absorbé dans l'étude exclusive de l'homme ; il a vu celui-ci dans la nature, dans la lumière. Ses grandioses décorations d'Arezzo, montrent des figures se mouvant en de vrais paysages. La Reine de Saba se promène par une claire journée d'été parmi des oliviers ; les coups de soleil et les ombres sur les formes enchevêtrées découpent des taches franches ; ailleurs l'armure d'un chevalier reflète le ciel et la verdure : des arbres se mirent dans un ruisseau et, sur l'azur où flottent des nuages blancs, se dressent des lances et des oriflammes déployées : ailleurs encore, des éclairages curieux, un homme dormant sous sa tente à la lueur d'une torche. Autant de trouvailles pittoresques et qui d'ailleurs ne restèrent point dans le domaine de la peinture italienne. Art bien étonnant qui mêle un dessin d'une rigidité un peu archaïque à des délicatesses de lumière toutes modernes, et qui combine un effet de « plein air » au désordre figé d'une bataille d'Uccello. La vérité du milieu fait aisément croire à la vérité des figures ; elle ressuscite l'existence brutale des féodaux batailleurs et des châtelaines altières ; elle anime toute une cohue de combattants parmi lesquels il y a bien encore des mannequins rigides.

Melozzo da Forli paraît avoir été, parmi les plus brillants décorateurs qui ont survécu de l'ère gothique, un de ces artistes savants tels qu'en suscitait à Florence et autour de Florence l'esprit moderne d'observation et d'analyse, et aussi un des Italiens qui surent le mieux accommoder au grand style de sa race un peu de la vigoureuse exactitude des flamands. Mais de son œuvre il n'a guère subsisté que des épaves ; des figures d'anges féminines et robustes, un grand Christ emmaillotté de draperies aux plis cassants qui monte au ciel, le regard doux et triste ; fresques d'une



Cliché Alinari.

Piero della Francesca. — Sainte Hélène découvre la vraie croix et celle-ci ressuscite un jeune homme. (Église Saint-François, Arezzo, 1454.)

jolie couleur blonde étoilée de points d'or, effets de perspectives plafonnantes qui révèlent chez ce peintre des curiosités analogues à celles de son contemporain Mantegna. Un grand portrait de Sixte IV conférant avec quatre personnages laïques ou ecclésiastiques, témoigne d'un art énergique et sûr de ses moyens; bien que les figures soient assez mal liées les unes aux autres, la magnificence de l'architecture, l'allure majestueuse de la composition permettent de supposer que si, dans le Vatican du xve siècle, il y avait eu moins d'œuvres détruites pour faire place aux fresques de Raphaël, il serait plus aisé maintenant de comprendre par quelles transitions l'imagerie menue des Ombriens a pu se grandir jusqu'au style ample de l'*École d'Athènes* et de la *Dispute*.

Signorelli[1] est, avec Mantegna, la plus forte personnalité du xve siècle en dehors des peintres de Florence. Il est bien de la même école que Pinturicchio par l'art avec lequel il a su parfois grouper en de jolis paysages des foules bariolées; mais son coloris n'a pas la fraîcheur blonde du plein air ombrien; il est lourd et chargé d'ombres terreuses. Ses figures sont d'un aspect robuste et morose, ses Madones entourées de saints n'ont pas la frêle ingénuité des Vierges de Pérugin. La prédication de l'Antéchrist à Orviéto est d'un Pinturicchio brutal, une vigoureuse décoration, sans tendresse et sans or. Des hommes dont la forte musculature se gonfle sous les chausses collantes et le justaucorps polychrome, se campent solidement pour écouter la prédication qui précède le dernier jour de l'univers; à côté, les épisodes de cette fin du monde se développent en un style tout à fait étranger à l'âme ombrienne; le peintre n'y voit qu'une occasion d'essayer hardiment sa science de l'anatomie et de la perspective; des raccourcis prodigieux suggèrent la chute de corps précipités par la foudre; la résurrection des morts, le groupe des damnés et celui des élus ne sont qu'entassements de nudités savantes. Parfois, il est vrai, des anges aux yeux bleus, aux boucles blondes, courent légèrement dans le ciel et leurs robes souples dessinent des volutes ombriennes; mais entre ces survivants du personnel gothique et les corps robustes que le peintre prend plaisir à dresser sur pied, il y a quelque disparate.

[1] Luca Signorelli est de Cortone (1450-1523). Il est l'élève de Piero della Francesca. Ses œuvres se sont conservées nombreuses dans les églises des villes toscanes et ombriennes. Ses fresques les plus illustres et les plus importantes sont à la Sixtine, à Monte Oliveto, près de Sienne et à la cathédrale d'Orvieto, dans la chapelle de la Vierge, dont la décoration, à peine commencée par Fra Angelico, est presque entièrement de sa main. (*Prédication de l'Antéchrist, la Fin du monde, la Résurrection de la Chair, les Élus, les Damnés.*) Ses tableaux d'autel sont nombreux dans les églises entre Florence et Rome, à Cortone, à Arezzo, à Volterre, Citta di Castello, etc...

Signorelli, avant Michel-Ange, est le peintre qui a su le mieux camper des corps élastiques et bien musclés ; lorsqu'il allait à Rome peindre



Cliché Alinari.

Melozzo da Forli. — Ascension du Christ. (Palais du Quirinal, Rome, 1482.)

son *Jugement dernier* sur le mur de la Sixtine, Michel-Ange, passant à Orviéto, put étudier ce dessin qui rend si bien la force avec des formes humaines. Dans les corps au repos, le torse pèse d'aplomb sur les

hanches et les jambes arquées puissamment se tendent pour porter le bassin. Trois vastes fresques ne contiennent ainsi que des variations sur le thème anatomique. Les démons eux-mêmes ont des corps d'athlètes, ils ne se distinguent que par leurs grimaces et leurs couleurs, des reflets verdâtres et violacés qui leur donnent des teintes de batraciens et de cadavres décomposés. Malgré la violence contenue ou déchaînée, l'affectation de science apporte quelque raideur, et refroidit notre impression; le peintre, pourtant, dessine largement et s'affranchit de l'analyse un peu précieuse des Florentins; mais il veut trop montrer l'emboîtement du tronc et des membres, et comment les muscles et les os s'attachent pour jouer. Quand les morts se lèvent du sol, on croit voir le personnel d'un atelier de peintre anatomiste; des squelettes, des écorchés et des corps réincarnés qui étirent leurs membres et semblent essayer leurs forces au sortir d'un long sommeil. Par là Signorelli diffère des maîtres qui le suivront, il reste trop près de son modèle et met quelque affectation à révéler le muscle qu'il dessine. Raphaël et Michel-Ange traiteront le nu avec plus de souplesse et de liberté, mais sans beaucoup plus de charme pittoresque. Ces puissantes fresques d'Orviéto présagent dès lors combien l'obsession de cette anatomie savante sera néfaste à la peinture italienne. Un coloris brun sert uniformément à toutes les figures et des ombres rougeâtres découpent sur un fond plâtreux des jarrets tendus et des reins cambrés; il ne reste plus rien de la gentillesse pittoresque des peintures ombriennes; rien de la polychromie joyeuse en de clairs paysages; le peintre dédaigne ces joies faciles pour des curiosités plus hautes et des ambitions plus austères.

Mais autour de ces puissantes personnalités emportées à la suite de Florence, d'autres peintres, plus humbles, dispersés dans les villes de l'Ombrie, se laissaient doucement aller au rythme naturel de l'évolution giottesque. Il n'y a point de terre au monde où l'on ait enluminé plus d'images de la Vierge et des Anges. Sur les murs des vieilles églises, sur les autels les plus humbles, des peintures nouvelles remplaçaient les fresques effacées et les panneaux vieillis; et jusqu'au milieu du XVe siècle, dans cette réfection continuelle de l'iconographie religieuse, rien jamais ne rappelle l'art raisonné et réaliste des Florentins de ce temps. C'est seulement par transition lente et comme involontaire que ces peintres adoptèrent quelques-unes des découvertes naturalistes, celles qui n'attristaient pas trop la gentillesse de leurs visions habituelles. Leur grâce un peu abandonnée se distingue toujours du style dur et tendu des Florentins. Dès

le début du siècle, Gentile da Fabriano avait montré combien peut être aimable cette douceur gothique, lorsque l'observation en relève la banalité trop facile par le pittoresque des détails ; du giottisme commun à toute



Cliché Alinari.

Luca Signorelli. — La Résurrection des morts. (Cathédrale d'Orvieto (1499-1505.)

l'Italie, il a dégagé un art personnel et aussi un art local ; dans la *Fuite en Égypte*, il fait trottiner le petit âne gris au pied des collines couronnées de murailles, les collines de l'Ombrie féodale ; mais son exactitude est atténuée par l'imprécision naturelle à cet art gracieux et le pinceau amollit quelque peu les bossages rugueux des palais florentins. Sur tous ces peintres passe comme un dernier rayon du tendre mysticisme qui meurt

en ce moment à Sienne ; l'âme siennoise s'est dispersée sur l'Ombrie ; Matteo di Giovanni et Sano di Pietro sont près de Gentile ou de Nicolo Alunno ; chez tous, les figures et les attitudes sont analogues ; mêmes gentillesses, mêmes gaucheries, mêmes étincelles d'or mêlées aux couleurs fondantes.

Deux centres principaux se sont formés, où les peintres ombriens se sont créé des traditions et ont fondé des écoles ; Urbin, sous l'influence de Mécènes très cultivés qui rapprochèrent dans une même faveur Juste de Gand, Melozzo da Forli et Giovanni Santi, père de Raphaël, c'est-à-dire le réalisme flamand, la science florentine et l'ingénuité religieuse d'Ombrie. Mais l'école de Pérouse, plus spontanée, a été plus féconde et plus originale. C'est à Pérouse que le doux mysticisme, chassé de Florence, moribond à Sienne, vint fleurir une dernière fois ; l'inspiration de Fra Angelico et de Sano di Pietro anime d'une douceur divine les blonds séraphins de Boccati de Camerino ; créatures célestes, immatérielles et lumineuses, sémillantes et vives ainsi qu'émerillons. Bonfigli, dans sa *Vie de saint Louis de Toulouse et de saint Hercule*, fait défiler des figures empruntées à Gozzoli devant les monuments de Pérouse, ses remparts, ses églises ou son palais communal.

Mais les peintres de Pérouse ont transformé le style de Gozzoli, le dessin de ses figures et surtout l'aspect de ses paysages. A Pérouse, de petites gouaches, qui racontent la vie de saint Bernardin et que l'on attribue à un mystérieux Fiorenzo di Lorenzo, sont ravissantes par la fraîcheur de la lumière et le mouvement amusant des figures. Ce sera un des types les plus heureux de cette école que ces gracieux adolescents en maillots multicolores, aux chevelures blondes et bouclées. Ces petits pages en travesti ne se présentent pas comme les figures de Gozzoli, par groupes compacts dont les têtes se juxtaposent avec monotonie ; leur gracilité se détache nerveusement sur un fond clair, soit qu'ils s'agitent avec vivacité, ou qu'ils se fixent en des attitudes qui font valoir la souplesse de leur torse et la cambrure de leurs jambes. Dans les tableautins de Fiorenzo di Lorenzo, c'est sur un fond d'architectures blanches ou dans la verdure et la lumière d'un paysage clair qu'ils s'ébattent ; encore plus que l'élégance de ces figures, le charme gracieux du paysage permet de reconnaître un bon tableau de Pérouse.

Les meilleurs Florentins, d'Uccello à Michel-Ange, sont trop absorbés par l'étude du corps humain ou par des spéculations abstraites sur la perspective, pour composer naturellement dans l'espace ; les Ombriens,



Cliché Alinari.

Fiorenzo di Lorenzo. — Martyre de saint Bernardin. (Pérouse, Musée, vers 1475.)

moins savants et plus naturels, ne sont pas des peintres d'atelier et ne voient jamais les figures que placées dans leur milieu. Les Florentins ferment volontiers l'horizon avec un pan d'architecture ; l'Ombrien, lorsqu'il en dresse, les dispose tout au loin, à l'autre bout d'un parvis presque désert. Il n'est pas jusqu'aux plus médiocres de Pérouse qui ne sachent baigner toutes choses d'une belle lumière limpide et blanche, ou chaude et ambrée ; même s'il n'y a qu'une figure en scène, un saint Sébastien langoureux, attaché à son arbre, ou un Jésus en croix entre la Vierge et saint Jean, derrière eux s'étend une nature immense, de l'infini et de la lumière ; le regard s'échappe vers l'azur profond, jamais borné par les figures de premier plan ; c'est pour le peintre de Pérouse une nécessité visuelle que le grand ciel lumineux et la fuite vertigineuse de la plaine d'Ombrie. Aussi quand il lui plaît de disposer des figures lointaines, ne lui suffit-il pas d'appliquer les lois de la perspective ; il voit réellement des figures vivantes dans un clair paysage ; les justaucorps bariolés fleurissent la prairie de couleurs tendres. Chez la plupart des Ombriens cette couleur est d'une souplesse, d'une légèreté qui peut imiter la limpidité du ciel et les nobles harmonies de la plaine ; beaucoup d'entre eux ont connu les procédés flamands importés à Urbin par Juste de Gand et, avec l'art de la peinture à l'huile, ils ont aussi reçu un peu de la délicatesse d'observation qui s'affine par l'usage de cet instrument de précision. Plus tard le Florentin Vasari notait que certains Ombriens, comme les peintres du Nord, savaient animer le fond de leurs tableaux avec des villes lointaines. Mais ils n'ont pas la furie d'exactitude des hommes de Bruges ou de Nuremberg, et les grêles arbustes qu'ils détaillent à la pointe du pinceau dressent leurs petites branches sur un fond vaporeux et bleuté.

C'est sans doute l'habitude de toujours voir les hommes dans leur milieu naturel qui a donné tant d'harmonie aux compositions ombriennes ; seul le rapprochement artificiel d'éléments divers peut produire des disparates et des discordances. Les peintres de Pérouse accentuent le rythme de ces figures dans l'espace, les disposent avec une symétrie savante et leur prêtent des attitudes balancées ; au centre, bien en vue, les acteurs essentiels et, de chaque côté les figurants, tous avec de petites contorsions. La scène ressemble moins à un drame réel qu'à une figure de ballet. Sauf Ghirlandajo, les Florentins du xve siècle n'ont guère aimé ces compositions aux ailes égales ; ou, tout au moins, ils en rompaient la symétrie par la violence et la variété des gestes. Dans la chapelle Sixtine décorée par des Ombriens, Pérugin, Pinturicchio, Signorelli, et des Florentins,



Pérugin. — Jésus remet les clefs à saint Pierre. (Chapelle Sixtine, 1482.)

Cliché Alinari.

Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, la supériorité des Ombriens est frappante dans l'art de la composition rythmée. Chez Cosimo Rosselli,

des foules en désordre, d'inextricables cohues ; chez Botticelli, la vivacité nerveuse de chaque figure particulière donne à l'ensemble un aspect enchevêtré et papillottant.

Au contraire, Pinturicchio, un peintre médiocre pourtant, a su organiser, équilibrer même le désordre ; sans doute bien des figures ne sont que des silhouettes banales ; c'est justement pour avoir consenti à quelques draperies insignifiantes que le peintre ménage des repos à notre attention dans une foule nombreuse et complexe. Mais c'est la composition de Pérugin, *la remise des clés à saint Pierre*, qui frappe le plus par sa clarté et son équilibre. Pérugin s'y révèle un merveilleux peintre de l'espace. Sans doute les deux masses symétriques des figures principales marchent encore sur les bords du cadre. Mais derrière elles s'étend une piazzetta au dallage fuyant de marbre blanc et noir ; et, dans l'espace vide, d'alertes adolescents s'agitent sur leurs jambes minces, comme s'ils jouaient à la raquette ; l'aisance, la rapidité de leurs gestes suggèrent un peu de la jouissance qu'ils trouvent à se mouvoir dans l'air et à prendre possession de cet espace où le peintre a vu l'élément fondamental de sa composition. Ce plaisir que l'on goûte à suivre du regard de beaux mouvements dans la libre étendue, il se retrouvera dans l'École d'Athènes de Raphaël et le merveilleux va-et-vient de ses philosophes.

Pérugin[1], qui représente presque à lui seul l'école entière de Pérouse, a pourtant été pendant un certain temps l'élève des Florentins ; mais au moment où il travaillait parmi eux, la sécheresse des premiers réalistes commençait à s'attendrir ; dans l'atelier de Verrocchio il a été le compagnon de Lorenzo di Credi et de Léonard de Vinci. Ce qu'il a retenu de Florence, c'est une certaine souplesse de modelé ; et comme il n'est pas Florentin d'esprit, à la faveur d'ombres gracieusement estompées, son dessin s'est fait souvent imprécis ou incorrect. Au lieu de figures maigres fortement ciselées, il arrondit mollement des visages aux traits à peine formés ; l'œil

[1] Pietro Vannucci, dit le Pérugin, est né à Citta della Pieve en 1446, mais venu de bonne heure à Pérouse, puis à Florence où il travailla dans l'atelier de Verrocchio. Dès 1480, il est appelé à Rome pour la décoration de la Sixtine : une partie de ses compositions a été détruite pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange. Il eut une vogue extraordinaire, reçut des commandes de toute l'Italie, mais à la fin était fort méprisé par la nouvelle école, Michel-Ange, etc. Il passa la dernière partie de sa vie à Pérouse et mourut en 1524. Ses œuvres sont extrêmement abondantes et parfois difficiles à distinguer de celles peintes par ses élèves et ses imitateurs. Ses principales fresques sont à la Sixtine (la *Remise des clefs à saint Pierre*) ; à Florence, Santa Maria Maddalena de Pazzi (le *Christ en croix*) ; à Pérouse une salle entière du *Cambio* (des figures de héros antiques et de sibylles). — Il y a de ses tableaux dans beaucoup de musées, au palais Pitti (*Mise au tombeau*), et surtout au Musée de Pérouse, où ses œuvres trop nombreuses paraissent d'une grande monotonie.







Cliché Hanfstaengl.

Pérugin. — La Vierge et l'enfant, à gauche saint Georges, à droite Tobie et l'ange. (Londres, Galerie nationale.)

bombe sous la paupière baissée et la bouche est si menue que la voix qui en sort doit être pointue comme un cri d'oiseau. Ingénuité langoureuse qui s'harmonise avec l'ensemble de la composition et les attitudes des figures ; le visage se renverse vers le ciel avec une expression d'adoration pâmée, le corps hanche avec une grâce abandonnée, et les mains sont pieusement jointes, tandis qu'une des jambes est repliée négligemment, de manière à soulever à demi sous la robe à gros plis un des deux petits pieds nus. Presque tous les personnages de Pérugin, vierges et saintes, se présentent ainsi ; c'est à peine si quelques barbes cotonneuses donnent aux apôtres un aspect plus viril. Quand les figures sont nombreuses, le peintre les dispose côte à côte, sans qu'elles paraissent se préoccuper les unes des autres ; dans certaines scènes qui demandent un plus grand nombre d'acteurs, le *Mariage de la Vierge* ou l'*Adoration des Bergers*, il les place sur plusieurs plans en profondeur; il les étage en hauteur pour une *Ascension* ou une *Assomption ;* et les mêmes figures minaudières se posent sur de petits nuages plats aussi naturellement que sur le sol ; les anges sont plus agités et, de chaque côté de la Vierge qui monte au ciel, il en est toujours deux qui, le visage ému et les mains jointes, semblent danser à cloche-pied.

Rien de moins imprévu qu'un tableau de Pérugin ; ce peintre a été parmi les plus féconds avec un nombre de figures des plus restreints. Et pourtant sans effort, au temps des peintres savants de la fin du xv[e] siècle, en face des dessinateurs impeccables de Florence dont l'art précieux et tendu fatiguait à la longue, il a su donner des émotions directes, moins raffinées, mais infiniment plus douces. Il peint avec une couleur molle, d'une chaleur uniforme et dont la matière onctueuse énerve le dessin ; couleur ambrée, gluante et sucrée ainsi que le miel dont elle a parfois l'écœurante fadeur et souvent aussi la suavité intense. Et comme on était las des géomètres et des ciseleurs, on fit fête à la tendresse de Pérugin ; les âmes religieuses et les amateurs de beauté se disputaient ses œuvres, émus par les Vieillards et les Maries « qui contemplent avec un amour indicible le corps du Sauveur ». Le paysage n'était pas moins admiré, car Pérugin, comme la plupart des Ombriens, savait l'art, ignoré à Florence, de placer les figures dans l'atmosphère et la lumière ; son paysage n'est pas plus varié que son humanité, mais cette vérité harmonieuse du milieu qu'il observe toujours suffit pour donner à ses œuvres les plus superficielles une douceur caressante. Un horizon bas, tout au loin une ligne de collines bleues ; et dans le ciel, cet embrasement doré qui succède



Cliché Alinari.

Pinturicchio. — Æneas Sylvius en vêtements épiscopaux présente l'empereur Frédéric III à sa fiancée Eléonore de Portugal. Au fond, la ville de Sienne. (Sienne, Libreria du Dôme, 1506-7.)

à la pourpre des soirs d'été, nappe incandescente dont la source lumineuse est nulle part et les irradiations partout; quelques grêles arbustes pointent seulement leur rare feuillage dans cette clarté, pour en mieux faire sentir la profondeur et la limpidité.

Quantité d'élèves copièrent ce maître qui savait faire roucouler la piété et mettre au fond de ses panneaux la plaine immense que l'on contemple du haut de Pérouse. Eusebio di San Giorgio, Spagna, disposèrent des Vierges langoureuses et des adolescents maniérés en des paysages lumineux.

Un autre peintre témoigna d'une grande fécondité, Pinturicchio qui développa l'art ombrien en d'abondantes décorations, un peu comme Gozzoli avait amplifié les images mystiques de Fra Angelico. Ses fresques les plus fameuses sont dans les appartements Borgia du Vatican et dans la *Libreria* de la cathédrale de Sienne. On y voit la cour pontificale se donnant à elle-même le spectacle de son faste : blonds éphèbes, turcs enturbannés, centurions en cuirasse, rois et papes en grande pompe, processions et cavalcades; peu importe le sujet que traite le peintre; qu'il raconte une histoire vieille ou récente, un martyre de saint ou un mariage de prince, tous les prétextes lui sont bons pour accumuler des couleurs brillantes, faire étinceler l'or, amuser par un étalage de costumes bizarres ou gracieux, en des paysages variés. Et même les éléments traditionnels ne lui suffisent pas; il emprunte à l'antiquité une ornementation nouvelle, non pas seulement à son architecture, mais à sa peinture, dont les « grotesques » commencent à être connus; emprunts qui d'ailleurs ne modifient en rien le style encore un peu médiéval de ces enlumineurs. Ce faste décoratif est purement matériel, et consiste tout entier dans le luxe des modèles représentés, la richesse des tissus et des marbres. Il ne retiendrait sans doute qu'assez peu si, dans ce bariolage d'une gaîté tapageuse et parmi cet enchevêtrement de formes banales et peu correctes, on ne découvrait parfois une gracieuse figure empruntée à Fiorenzo di Lorenzo, ou une lointaine perspective de la plaine d'Ombrie. Pinturicchio prolongea jusqu'en plein XVI[e] siècle cette décoration rayonnante et sans prétention que les Florentins avaient à peu près éliminée chez eux. C'est à l'exemple de Gozzoli — le plus Ombrien des Florentins — que quelques peintres ont seulement juxtaposé des couleurs gaies et des formes faciles, tandis que d'autres ciselaient, disséquaient et raisonnaient. Aussi parmi les plus belles décorations italiennes, et par là il ne faut pas entendre celles qui intéressent le plus l'intelli-

gence et remuent le plus la sensibilité, mais celles qui exaltent la simple faculté de voir, n'y en a-t-il point de plus attrayantes que celles du Cambio à Pérouse, peintes par Pérugin, que Michel-Ange traitait de vieille ganache, et celles du Vatican et de la Libreria de Sienne, peintes par Bernardino Betti, dit Pinturicchio, le « Peinturlureur ».

Alors qu'ils travaillaient encore activement, la source était déjà tarie qui avait vivifié de tendresse religieuse l'art ombrien. Assez vite Pérugin s'était abandonné à son adresse manuelle pour débiter mécaniquement l'image des divines extases; c'est parce qu'il n'a omis aucune des ressources dont disposait encore la peinture pour éblouir et amuser, que nous oublions de remarquer que Pinturicchio a laissé le parfum mystique de Pérouse s'évaporer et se perdre en ses enluminures trop abondantes. Une fois de plus, après Sienne et Cologne, la preuve était faite que le sentiment ne saurait longtemps faire vivre une école de peintres ; ces doux inspirés purent bien donner à leurs figures une expression tendre et touchante, mais ceux qui observent et imaginent devaient d'abord créer pour eux des formes. Cologne s'est effacée devant Bruges et Sienne devant Florence. Pour une même débilité d'invention, l'école mystique de Pérouse a été frappée de sénilité précoce. C'est un charme délicat, mais monotone et fragile que celui des Madones ingénues et des anges blonds éclos dans le jardin lumineux qui s'étend autour du Trasimène.

Parmi les peintres de l'Italie centrale, Piero della Francesca et Luca Signorelli surtout se présentent avec une personnalité puissante, parce qu'ils se sont mêlés à l'enquête rationaliste et réaliste des peintres curieux des choses de la perspective et de l'anatomie. Raphaël enfin ne dépassera aussi prodigieusement l'art des autres Ombriens que pour avoir su, mieux que nul autre, concilier parfois la tendresse de son milieu natal avec la puissance intellectuelle d'un Florentin.

CHAPITRE II

L'ITALIE DU NORD. — PADOUE. — FERRARE. VENISE. — MILAN

Dans l'Italie du Nord, la peinture, après Vittore Pisano, ne s'est point développée suivant un rythme aussi régulier que l'école florentine ; ce n'est guère avant la seconde moitié du xve siècle que la production y fut réellement active. Padoue a joué, dans le bassin du Pô, le rôle tenu par Florence dans l'Italie centrale ; alors que Ferrare et Milan sommeillaient et que Venise était encore byzantine, à Padoue qui possédait le chef-d'œuvre de Giotto et celui du plus indépendant des Giottesques, Altichieri, il y avait déjà des intelligences curieuses d'une manière nouvelle, des hommes, comme ce Squarcione, plus archéologue que peintre, plus professeur qu'artiste, et qui à défaut d'œuvres authentiques a suscité toute une école.

Dans cette école, un peintre d'une puissance extraordinaire, Mantegna[1], tient à lui seul une place aussi importante que dans l'Italie centrale l'école qui va d'Uccello à Vinci. C'est la sculpture de Ghiberti qui a surtout contribué à former le style florentin. Dans l'Italie septentrionale, ce sont surtout les œuvres de Donatello qui ont éduqué les grands peintres. Mantegna, le maître qui les domine pendant le dernier tiers du xve siècle, commençait à travailler à Padoue, à un moment où s'y trouvaient Paolo Uccello, Filippo Lippi et Donatello. Donatello était venu

[1] Andrea Mantegna, né en 1431 à Vicence, fut dès 1441 l'élève de Squarcione à Padoue et appelé en 1460 par Louis de Gonzague, à Mantoue, y mourut en 1506. Ses premières œuvres sont les fresques des *Eremitani* à Padoue (*Saint Jacques devant le juge, Marche au supplice, sa décollation*) ; de sa jeunesse aussi date le grand retable de San Zeno à Vérone (une *Vierge aux saints*). A Mantoue, au château de la cour, il a peint des scènes de la vie de Louis de Gonzague ; les fresques de la *Chambre des Epoux* sont seules conservées (des portraits en des paysages). C'est à Mantoue aussi qu'il composa les cartons du *Triomphe de César* (1489-1492), (aujourd'hui à Hampton-Court) ; la *Vierge de la victoire*, le *Parnasse*, la *Vertu poursuivant les vices* (Louvre).

pour exécuter et fondre la statue équestre de Gattamelata et, durant ce long travail, il s'occupait à ciseler les bas-reliefs de bronze, représen-



Cliché Alinari.

Mantegna. — Saint Jacques marchant au supplice bénit un fidèle sur son passage. Au second plan, une figure imitée du saint Georges de Donatello. (Padoue. Église des Eremitani, vers 1455.)

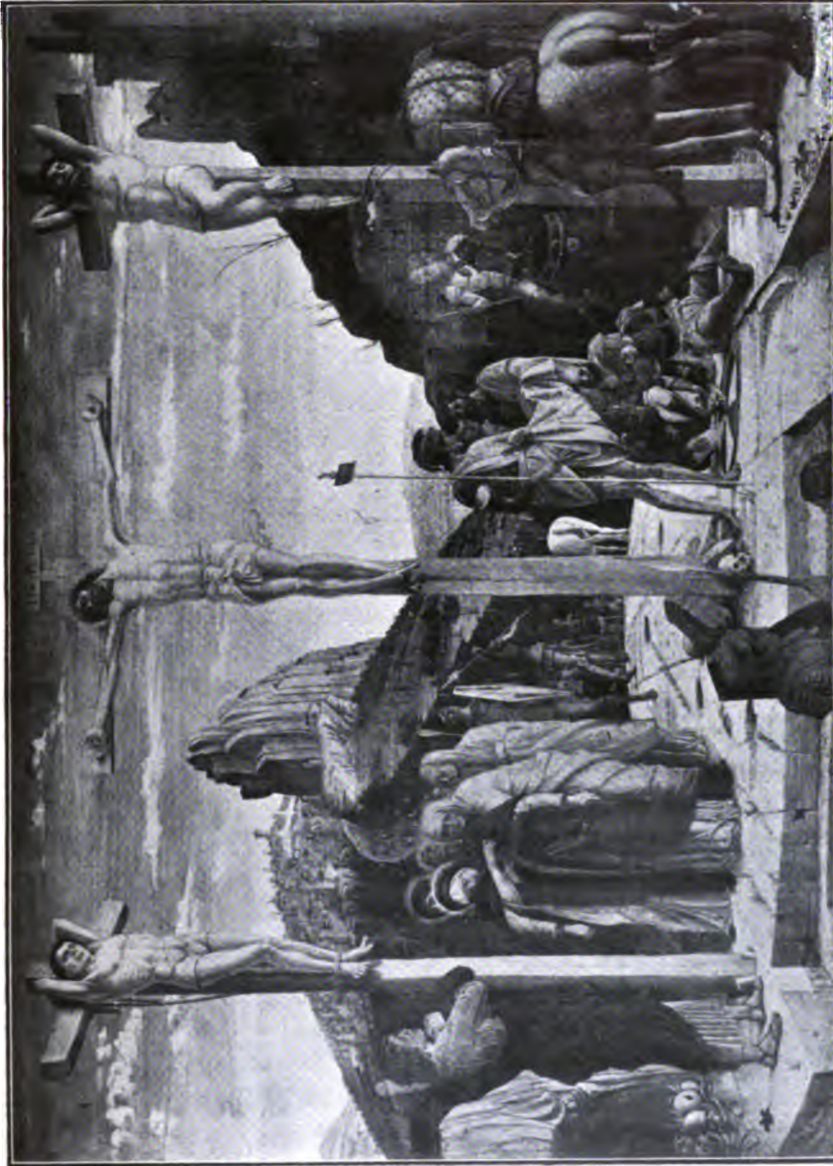
tant des miracles de saint Antoine de Padoue, qui ornent encore le maître-autel dans l'église du saint. Ce Gattamelata, d'une noblesse

encore un peu raide, se reconnaît bien, lui et son cheval, dans plusieurs compositions de Mantegna, et ainsi d'ailleurs pour d'autres statues de Donatello; quant aux petits tableaux en métal, ils contiennent déjà presque tout l'art de Mantegna. Donatello n'a pas autant que Ghiberti joué avec les différences de relief pour imiter des perspectives profondes; même dans ses statues isolées, il replie les gestes sur eux-mêmes, plutôt qu'il ne les déploie largement; sa Judith, qui tranche la tête d'Holopherne, malgré la violence de son action, a des gestes contournés et contraints, comme pour occuper le moins d'espace possible; dans ses figures de Madeleine et de saint Jean-Baptiste, les membres sont resserrés, les bras collés au corps; la main noueuse et crispée semble l'organe desséché d'un paralytique. Donatello n'est jamais plus raffiné que lorsqu'au modelé par ronde bosse il substitue un modelé à plat, un relief de médaille, imperceptible dans les pleins, aiguisé dans les contours; des méplats tranchants imitent les froissements de tissus fins aux plis cassés. Ce style incisif se retrouve, avec plus de rudesse, dans les petits bas-reliefs de Padoue et dans la peinture de Mantegna.

Les tableaux de ce peintre manquent d'atmosphère; les figures, à la fresque comme à la peinture à l'huile, sont de substance dure; les robes se replient en lignes tourmentées qui restent très près du corps et ne dessinent point l'élan d'un mouvement, mais sont comme des frémissements figés et métalliques, avec le filet de lumière sur l'arête polie. Même dans les grandes fresques des *Eremitani* à Padoue, il n'y a pas d'espace qui ne soit sillonné par les lignes de ce dessin coupant; les figures sont ciselées, les architectures finement taillées, le sol est un roc crevassé et parsemé de gravier; malgré une perspective savante, l'horizon trop précis amène au premier plan ses collines pierreuses, et les flocons blancs que le peintre suspend dans l'azur pâle sont burinés d'une main qui paraît faite pour ciseler le métal des armures et sculpter dans la pierre. L'énergie prodigieuse que Donatello condensait en ces petites figures qu'il fouillait dans le bronze, Mantegna, peintre et graveur, la conserva jusque dans ses dernières œuvres; Donatello a fait passer chez le peintre du Nord la manière acérée et la fougue appliquée des Florentins du XVe siècle.

Mantegna s'est aussi mêlé au travail des peintres géomètres qui, à Florence, par une connaissance théorique de l'espace, éliminèrent définitivement les vieilles habitudes giottesques, toutes les conventions qu'une longue pratique rendait chères à tous. Il a connu Paolo Uccello à

Padoue, et il a visité Florence ; mais combien il dépasse tous les autres peintres du xve siècle ! Nul autre dessinateur n'a montré pareille audace



Cliché Neurdein.

Andrea Mantegna. — Le Calvaire (Louvre 1438). Ce panneau appartenait ainsi que deux autres, qui sont à Tours, à la predelle de la Madone aux Saints (San Zéno, Vérone). Une figure de Romain, au second plan, derrière les soldats qui jouent aux dés, est copiée sur un buste antique d'Antonin le Pieux.

pour inventer des attitudes imprévues qu'il n'a pu observer, mais qu'il a déduites avec une rigoureuse correction. Surtout dans ses premières œuvres, des figures font songer à des épures géométriques; avant d'être

incarnées, elles ont été établies par les différentes lignes qui servent à situer des points de l'espace. De hauts personnages arpentent à longues enjambées des carrelages aux lignes fuyantes, semblables à ces échiquiers qui servent aux théoriciens de la perspective pour indiquer la fuite des plans ; ceux qui s'enfoncent se rapetissent avec une surprenante rapidité, tandis que ceux du premier plan se dressent, d'une taille extraordinaire. Mais la hardiesse de Mantegna dépasse même ces effets habituels, alors qu'il ne dispose d'aucun des moyens de la perspective aérienne et qu'il dessine avec la même précision ce qui est loin et ce qui est près ; il s'est essayé plusieurs fois à peindre un corps allongé tout en profondeur ; le Christ mort de la *Brera*, les pieds tendus vers le spectateur, fait ainsi à notre œil une étrange violence et ce raccourci brutal fixe dans la mémoire une image puissante et paradoxale.

Cette constante préoccupation de la science de l'espace a fait de Mantegna un décorateur fort original. Aux *Eremitani* de Padoue, comme au château de Mantoue, il conçoit la scène comme réelle et non comme une tapisserie suspendue; lorsque la composition se déploie sur le mur, au-dessus de notre œil, il suppose que nous en considérons les personnages d'en bas, comme des statues juchées sur un piédestal élevé, la ligne d'horizon est inférieure au niveau du cadre : perspective imitée peut-être des bas-reliefs antiques ou de Donatello ; Castagno en avait déjà usé pour les peintures de sainte Apollonia, à Florence. Mais, ici encore, Mantegna est plus absolu, plus audacieux. Au château de Mantoue, dans la chambre dite des Sposi, lorsqu'après avoir vu sur la muraille la famille des Gonzague, l'œil se porte au plafond, une ouverture simulée fait croire à une trouée vers le ciel, et, sur le bord, deux visages féminins se penchent; le peintre a tenté cette fois un effet de perspective en hauteur et l'a merveilleusement réussi. Quelques peintres, plus tard, de ces hardiesses dégageront les élégances, mais avant d'atteindre l'aisance d'un Corrège, il a d'abord fallu qu'un Mantegna accomplît des tours de force un peu laborieux.

Enfin Mantegna, plus que nul Florentin, a introduit dans la peinture des préoccupations archéologiques. L'école florentine n'a reçu qu'assez tard, lorsqu'elle s'est installée à Rome, une influence réelle des monuments antiques. Mantegna s'est, au contraire, formé à Padoue, dans une ville où les souvenirs du monde ancien étaient encore vivants, où des savants s'employaient à lire des textes, à reconstituer des ruines et à déchiffrer des inscriptions. Il fut donc archéologue et même épigraphiste ;

sur les portiques et les arcs de triomphe qui se dressent au fond de ses



Cliché Alinari.

Mantegna. — Barbara de Brandebourg (fragment de la décoration de la camera degli Sposi dans le Castello di Corte, Mantoue, 1460-74).

compositions, il grave des noms romains. Son maître Squarcione, qui ne fut sans doute qu'un peintre médiocre, semble avoir été un savant

antiquomane : « C'était un homme de grand jugement dans l'art de la peinture, mais de peu de pratique. Il avait réuni dans sa maison un grand nombre de statues et de tableaux avec lesquels il forma le talent de Mantegna et de ses condisciples... Il était un des rares artistes qui eussent voyagé en Grèce et il en avait rapporté de nombreux souvenirs et de nombreux dessins qu'il faisait servir à son enseignement[1]. » Il paraît assez vraisemblable, en effet, que Mantegna ait étudié le corps humain d'après des statues, plutôt que sur des modèles vivants ; et le décor ordinaire où se meuvent ses figures est presque toujours composé d'architectures et d'ornements antiques : arcs de triomphe, portiques à pilastres, architraves fleuries d'arabesques, amours potelés soulevant des guirlandes de fleurs et de fruits ou déversant le contenu de leurs cornes d'abondance ; on croit voir renaître cette imagination qui aimait à enlacer des tritons aux naïades, à mêler des corps d'athlètes et de centaures.

Et pourtant les marbres antiques que Mantegna connut et étudia n'ont point formé son style particulier. Il n'y a guère de ressemblance entre son dessin sec, ses draperies aux plis cassants et la molle rondeur, les formes pleines de la sculpture gréco-romaine, entre la sérénité un peu banale des visages antiques et les grimaces véhémentes de ses personnages. Car Mantegna est avant tout un réaliste, et les seuls modèles qu'il emprunte à l'antiquité ce sont ces brutales figures de Romains aux faces glabres, au front lauré, qui déjà, sous l'Empire, constituaient, en face de l'idéalisme habituel, un art véridique. Pour reconstituer la vie antique, Mantegna s'est aidé de toutes les ressources de l'archéologie et de l'histoire, et c'est ainsi qu'on retrouve chez lui des copies de monuments, de médailles, d'armes, de bas-reliefs ; mais le style reste celui d'un peintre du xv[e] siècle, élève de Donatello. De Mantegna date la première tentative importante pour reconstituer en peinture certains spectacles du passé. Il a traité l'histoire sérieusement, et n'a pas, comme ses contemporains, mêlé des portraits italiens du xv[e] siècle aux scènes de la Passion ou de la Vie des Saints. Aujourd'hui encore, depuis des siècles de peinture d'histoire, y a-t-il beaucoup d'œuvres qui soient des reconstitutions du monde antique aussi vivantes et aussi vraisemblables que le Calvaire du Louvre ou le Triomphe de César à Hampton Court ? A Padoue, qui vit naître Tite-Live, le panégy-

[1] (Bernardino Scardeone. Antiquités de Padoue et ses citoyens illustres.)

riste éloquent de la grandeur romaine, cette gloire encore était réservée de former dans l'âge moderne le peintre qui a ressuscité la pompe tumultueuse d'un triomphe marchant au Capitole.



Cliché Neurdein.

Andrea Mantegna. — Le Parnasse ; les neuf Muses ; en haut, Vénus et Mars ; à gauche, Apollon ; à droite, Mercure et Pégase ; au fond, Vulcain dans sa forge (Louvre, vers 1500).

Ainsi que les peintres de Florence, Mantegna voyait dans son art un moyen de rendre la nature ; et, comme eux, il ne copiait point immédiatement les apparences, mais appliquait les lois de l'espace ou les documents de l'histoire. Sans doute, il fut aussi, à ses heures, le peintre des hommes de son temps ; dans leur château, il a portraituré les Gonzague ;

même dans ces simples images, on sent un esprit tendu par des préoccupations savantes ; les figures vivent d'une vie puissante, mais sans souplesse ; le cardinal Gonzague, son fils François et leurs serviteurs forment une composition solide, mais aussi peu familiale que possible. Comme Uccello peignant ses batailles, Mantegna est surtout attentif à démêler correctement les nombreuses jambes d'un groupe compact.

Sans doute il reste chez lui un peu de l'âme chrétienne et gothique ; il a peint de merveilleuses madones et des calvaires pathétiques ; mais ses madones toucheraient davantage si le peintre n'avait pas songé avant tout à faire étinceler l'éclat dur des porphyres et du métal ciselé ; dans ses *crucifixions* et ses *mises au tombeau*, il semble avoir voulu seulement mesurer la puissance expressive de son art. Une *pieta* gravée ou peinte par Mantegna effraie plus qu'elle n'attendrit ; sur le cadavre se penchent des figures échevelées et hurlantes ; la Vierge est une vieille femme, aux joues creuses, que la douleur fait grimacer ; saint Jean, emmaillotté dans les plis tourmentés et cassants chers à Donatello, se dresse et crie dans l'espace sa funèbre lamentation. L'âme du peintre ne s'est pas mêlée à ce déchaînement d'horreur ; son œuvre n'est pas l'expression immédiate d'un sentiment violent et toute palpitante encore d'émotion ; une intelligence lucide et méthodique a combiné des éléments qu'elle dominait. Mais, si trop de préoccupations savantes détruisent parfois l'intérêt dramatique, au point qu'à noter l'imprévu des attitudes et les curiosités du décor, on oublie l'action même, en revanche, le sérieux de la pensée, la sûreté et la force du dessin donnent à une simple prédelle de Mantegna une noblesse, une puissance qu'on ne trouve d'ordinaire qu'en de vastes compositions.

C'est pour avoir substitué à l'instinct la pure intelligence que Mantegna fut un des plus vigoureux inventeurs qui soient dans l'histoire de la peinture ; nul n'a jeté dans le domaine commun de l'art plus de figures nouvelles, d'attitudes inconnues, d'accessoires et d'aspects ignorés ; son imagination dépasse d'une envergure immense, dans l'espace et dans le temps, le monde où se confine l'art des purs réalistes, et le paradis un peu étroit où les vieux gothiques adoraient leurs madones et leurs anges. La plupart de ces inventions resteront dans l'art ; burinées par cet instrument dur et tranchant qui semble mordre du métal, elles se sont imprimées dans l'imagination des hommes de la Renaissance.

L'art de Mantegna a débordé vers le Sud, à Ferrare, à Bologne, en ces provinces intermédiaires entre deux centres artistiques de vie plus



Cliché Anderson.

Cosimo Tura. — Combat de saint Georges (Ferrare, cathédrale, 1469).

forte, Padoue et l'Ombrie. Dans cette même région, Piero della Francesca avait déjà peint; les robustes figures, très proches de la manière padouane,

qu'il plaçait en un « plein air » ombrien, ont sans doute contribué à déterminer le style ferrarais.

C'est à Ferrare que les d'Este attirèrent et groupèrent quelques peintres pour décorer leur demeure, comme Mantegna faisait chez les Gonzague de Mantoue. Dans le palais de Schifanoja, Zoppo, Cossa, Costa ont donc représenté l'existence du duc d'Este, en la mêlant à des scènes mythologiques et des signes du Zodiaque. La manière de ces peintres est apparentée à celle de Mantegna, de Piero della Francesca, de Paolo Uccello, de Donatello enfin. Ils ne copient point ingénument les figures telles qu'elles leur apparaissent dans leur milieu ; ils les construisent avec les connaissances qu'ils ont de la perspective et de l'anatomie. Leurs mannequins sont sans souplesse, mais puissamment taillés dans l'espace, de pied en cap; nuls peintres n'ont fait d'effort plus violent pour se dégager de l'apparence plate de la peinture ; ils dessinent des volumes à la manière de Paolo Uccello et sont en retard d'un quart de siècle sur leurs contemporains de Florence dont le dessin est à ce moment si nerveux et si subtil. Parmi les fondateurs de l'école de Ferrare, Cosimo Tura surtout semble avoir possédé une manière accentuée jusqu'à la brutalité. Qu'on se représente un dessin raide, des contours métalliques, des gestes cassants, des os visibles sous la peau, des tendons bandés à se rompre, des draperies crispées, des visages grimaçants, des couleurs brûlées et acides, des chairs terreuses, desséchées, des ombres noirâtres ; auprès d'un tel art, les figures de Mantegna paraissent presque tendres.

Mais cette manière dure va s'amollir et se fondre dans la tiédeur ombrienne. Déjà chez Lorenzo Costa, installé à Bologne et devenu l'ami de Francia, on voit, au lieu de grands corps qui poussent dans l'espace leurs membres robustes, d'élégantes figures de cavaliers et de dames, qui fleurissent de frais paysages avec l'élégante bigarrure de leurs costumes ; le vert tendre de l'herbe et du feuillage qui s'en va bleuissant vers l'horizon revêt le roc brûlé sur lequel marchaient les figures de Mantegna et de Tura ; l'humanité se laisse gagner par cette douceur, et les attitudes gracieuses, alanguies d'Isabelle d'Este et des personnes de son entourage font penser à la tendresse de Pérouse, autant qu'à la dureté râpeuse de Ferrare. Francia, encore plus que Costa, révèle le voisinage ombrien et sa peinture semble parfois harmonieusement confondre les deux manières pourtant opposées de Pérugin et de Mantegna. De Mantegna il a sans doute l'allure franche, hardie de certaines attitudes, un dessin exact et parfois une réelle pureté de lignes alliée à l'ampleur des formes.



Cliché Alinari.

Fr. Cossa. — Triomphe de Minerve, et travaux auxquels elle préside. (Ferrare, palais Schifanoja, 1470.)

Mais l'art padouan s'est détendu, les formes se sont alanguies et les figures, loin d'être des écorchés à la Tura, sont de tissu mol et plein comme celles caressées par le pinceau de Pérugin ; pourtant les madones de Francia, avec leur visage pâle et leurs yeux noirs, montrent une gravité inconnue aux petites blondes de l'Ombrie. L'énergie dramatique a disparu ; même quand elles sont mêlées à une scène violente ou pathétique, on sent que ces figures ne sont pas nées pour agir comme celles de Padoue, mais comme celles de Pérouse pour rêver dans la molle douceur des paysages d'Ombrie et la lumière inaltérable de son ciel.

Autour de Costa et de Francia, un groupe s'est formé au commencement du XVI[e] siècle ; ce fut la première école bolonaise ; on lui doit la décoration de l'oratoire de Sainte-Cécile à Bologne. L'œuvre de ce groupe, comme celle de son chef Francia, est difficile à caractériser, à cause de sa situation mal définie dans l'histoire et la géographie de la peinture. Il est impossible de situer Francia sur l'un ou l'autre versant où les autres peintres se placent naturellement, pour se partager en « primitifs » et en « modernes ». Des primitifs, il conserve la netteté des formes, la minutie consciencieuse ; des modernes, il a l'aisance des attitudes et parfois même l'allure un peu théâtrale. A tout instant il fait songer au Raphaël de la période florentine, celui qui peignit la Mise au tombeau de la galerie Borghèse. D'autre part, cette première école bolonaise n'est pas plus solidement établie entre les manières si caractérisées qui, de Padoue et de Pérouse, l'influencent également. Elle est déjà éclectique et manque une première fois sa vocation, parce que, la période d'invention n'étant pas close à Florence, à Rome, à Venise et à Parme, le temps de l'éclectisme n'est pas encore venu. Mais lorsque l'énergie créatrice de la peinture italienne sera définitivement épuisée et que l'éclectisme sera d'une nécessité vitale, c'est naturellement Bologne qui deviendra la capitale de la peinture. Cette ville était dès longtemps préparée à ce rôle. Si, avant les Carrache, il n'en a point surgi de maîtres de premier ordre, du groupe formé autour de Francia sortirent deux peintres qui allèrent à Parme et à Urbin instruire les deux grands initiateurs de la peinture moderne, ceux qui ont le plus contribué à préparer ce mélange des écoles de l'ancienne Italie : Bianchi Ferrari a été le professeur de Corrège et Timoteo Viti celui de Raphaël.

A Venise, au xvᵉ siècle, l'histoire de la peinture est d'abord d'allure indécise; longue à se mettre en train, l'école est loin de présenter un caractère unique avant le xviᵉ siècle. Alors seulement, elle prend une extension soudaine, tandis que partout ailleurs l'énergie est sur le point de se lasser; mais il n'est pas aussi certain que l'art des Titien et des Tintoret ait été préparé par celui des Crivelli et des Carpaccio, que, à Florence et à Rome, l'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël l'avait été par les efforts du xvᵉ siècle. Mais au moins y eut-il beaucoup de peintres avant Giorgione, et s'ils ne se laissent pas comprendre dans une seule définition, ils n'en représentent que mieux les éléments divers de cette organisation complexe et toute indépendante qu'était Venise dans la vie générale de l'Italie.

Pendant la rénovation giottesque du xivᵉ siècle, la byzantine Venise s'est conservée intacte; la fresque n'a pas, comme en Toscane, remplacé cet art de la mosaïque qui fait ruisseler l'or et les joailleries sur les parois de Saint-Marc. Au xvᵉ siècle, Venise reste de longues années en dehors du mouvement intellectuel qui transforme ailleurs la pensée italienne; cette ville a moins de relations avec Florence qu'avec Nüremberg et les villes d'Orient; parmi ses peintres on trouvera bien des noms germaniques: Johannès de Allemania est un des fondateurs de l'école de Murano et Antonello de Messine n'a autant d'importance dans l'histoire de la peinture vénitienne, que pour avoir importé quelques-uns des secrets de la merveilleuse technique brugeoise. Les hommes du Nord venus à Venise ne pensaient point être sur la terre de l'art classique. Van Mander disait de Dürer, dont il connaissait pourtant les voyages à Venise, qu'il ne lui fut pas donné de fouler le sol de la péninsule. Il est des artistes, comme le peintre et graveur Jacopo de Barbari, dont on ne sait s'il faut les placer parmi les Vénitiens ou parmi les Nurembergeois.

En même temps qu'elle sert d'entrepôt au commerce germanique, Venise est capitale d'un empire oriental; elle est tournée vers ses provinces de Dalmatie, d'Istrie, de Chypre, de Crète; les Vénitiens ont autrefois dérobé aux infidèles les reliques de leur saint Marc, et ils continuent à échanger avec le Turc, à travers la Méditerranée, leurs ambassades et leurs marchandises. Tandis que les Florentins recherchent la pureté marmoréenne d'un galbe antique, ils s'abandonnent au charme d'un art coloriste et raffinent leur faculté de jouissance devant ces tissus d'Orient, peintures merveilleuses, sans nulle préoccupation iconogra-

phique. Pourtant, dans la seconde moitié du XVe siècle, la peinture véni-



Cliché Alinari.
Lorenzo Costa. — Vierge sur un trône avec la famille Bentivoglio (Bologne, Église San Giacomo Maggiore, 1488).

tienne ne put rester absolument à l'écart de l'Italie continentale ; Padoue,

la savante voisine, renouvelait alors les manières traditionnelles de voir et de peindre et créait un art trop puissant pour que celui de Venise n'en fût pas modifié. Ce sont là les principaux éléments que nous allons



Cliché Alinari.

Francia. — Adoration des Bergers; à droite de la Vierge, saint Augustin; à gauche, saint François et le donateur Galeazzo Bentivoglio. (Pinacothèque de Bologne, 1500.)

retrouver, à des degrés divers, dans la peinture vénitienne avant Giorgione. La forte tradition byzantine a dû se transformer, subir le réalisme sous ces trois formes : la science de Padoue, la technique du Nord, le charme pittoresque du monde vénitien.

C'est la vieille école de Murano qui maintint le plus longtemps les habitudes hiératiques. Antonio da Murano, Johannes de Allemania, puis les Vivarini et Carlo Crivelli représentent cette peinture religieuse. Ils ne sont ni décorateurs, ni narrateurs à la manière des giottesques; ils peignent des vierges et des saints pour les besoins de la dévotion. Les moines du mont Athos pourraient reconnaître à la rigueur les plus archaïques de leurs icônes. Mais ici les figures byzantines sont encadrées d'ornements gothiques; un tableau est un retable où la décoration ogivale s'épanouit abondamment, avec cette richesse un peu molle du style gothique vénitien dans lequel la pierre grise du Nord est remplacée par les marbres polychromes et où les lignes rigides des gâbles et des flèches s'infléchissent, s'arrondissent en profils de coupoles. Au centre, la Vierge sur son trône; sur les marches des petits anges musiciens et de chaque côté des saints rigides et symétriques dans les compartiments de l'architecture; ils ont en main un livre, une petite cathédrale ou l'instrument de leur martyre. Au commencement du XVI[e] siècle, il en est encore avec une hachette plantée dans le crâne et un grand poignard plongé dans la poitrine. Ces figures maussades ou indifférentes, et somptueusement chamarrées, ne sont pas faites pour l'action; même lorsque le peintre les libère de leur niche, elles conservent leurs attitudes symétriques; même quand le peintre assouplit leurs poses, l'action n'en est pas moins absente; pour un Vénitien ce fut toujours un thème pittoresque bien suffisant qu'une assemblée de saints.

Carlo Crivelli pare ces madones de richesses rares et d'une somptuosité orientale. Toute son imagination consiste à inventer des ornements nouveaux pour les entasser sur le trône de la Vierge. Parmi les cuirs de Cordoue, les festons de feuillages et de fruits, la cristallerie taillée, le porphyre sculpté, sous les lourds tissus raidis par les broderies d'or, la Vierge paraît toute menue et frêle. Mais déjà se montre avec évidence l'influence de Padoue; Crivelli a repris plusieurs fois la pathétique lamentation sur le cadavre de Jésus, où sa couleur de cuivre durcit encore des grimaces d'écorché et, dans la parure décorative dont il entoure ses madones, on retrouve les guirlandes de fruits, les petits amours chers à Mantegna. Mais Crivelli donne à tous ces accessoires une couleur éclatante et parfois ses ermites desséchés au régime byzantin semblent des momies parcheminées en des reliquaires de joaillerie. Pour être plus opulent, le peintre gonfle même ces ornements en un relief réel et prête à ces rondes bosses l'aspect de globes de métal ou d'émail. Ce

goût de la richesse matérielle est de peintres qui ne renoncent pas à l'éblouissement de la mosaïque ; les Vénitiens n'adopteront pas les tonalités sobres de la fresque ; c'est là, pour eux, peinture de pauvres. L'image religieuse, l'icone leur paraît plus sainte quand elle est somptueuse. Il y a dès lors dans leur art un matérialisme qui s'épanouira au XVI[e] siècle en une magnifique sensualité.

Même dans les peintures de Murano, quelques thèmes padouans se mêlent aux motifs traditionnels ; c'est que l'un des initiateurs de l'école vénitienne, Jacopo Bellini en même temps que Squarcione de Padoue, a connu toutes ces curiosités intellectuelles qui allaient chez certains fabricants d'icones susciter l'esprit d'invention. A défaut de peintures, il nous a laissé, comme Pisanello, des collections de dessins qui le montrent à l'affût de tout ce qui pouvait instruire alors un peintre : non pas seulement des croquis d'après nature, costumes, animaux, paysages, mais



Cliché Alinari.

Carlo Crivelli. — Vierge et enfant. (Rome, Latran, 1482.)

des essais de perspective, des documents archéologiques, médailles, bas-reliefs de sarcophages, ruines et statues. Comme Squarcione son contemporain, il est avide de cette science qui donne tant de sûreté à l'œuvre robuste de Mantegna.

C'est à ses relations avec le Nord que Venise doit sans doute d'avoir, plus que toute autre école italienne, adopté une technique voisine de la technique brugeoise. Tous les historiens, Vasari le premier, l'ont remarqué et, d'après la tradition, ce serait Antonello de Messine qui aurait introduit à Venise les secrets de la peinture à l'huile. Mais rien n'est obscur comme la carrière de ce peintre, aussi difficile à situer dans le temps que dans l'espace. Pourtant il semble probable qu'il peignait à Venise vers 1480, et les œuvres qu'il a laissées durent en effet étonner par la transparence, l'intensité et l'exactitude des colorations ; l'émail de Van Eyck est retrouvé. Dans certains portraits, comme le *Condottiere* du Louvre, la lumière verte du regard, le sang des lèvres, la pulpe de chair ont l'éclat dur et impérissable du minéral ; cette couleur limpide et froide, et pourtant ardente de vie, semble injectée dans les veines d'une agate éclatée. Antonello importe ces qualités flamandes en des compositions d'un style ferme et incisif comme celui de Mantegna ; car chez cet élève du Nord, subsistent une noblesse, une ampleur que les peintres de Bruges n'ont point connues. Ses trop rares œuvres montrent qu'il ne manquait rien à Antonello pour concilier Nord et Midi et combiner la couleur de Bruges avec le dessin de Padoue.

Quoi qu'il en soit, les Vénitiens se sont très vite habitués aux procédés de la peinture flamande qui leur paraissaient donner à la couleur à la fois plus de force et de souplesse. Ils ont même utilisé la peinture à l'huile pour la décoration murale, tandis que les autres Italiens remplaçaient la mosaïque par la fresque. C'est une des originalités de l'école vénitienne d'avoir élargi, sur des toiles que l'on peut étendre indéfiniment, ce procédé que les Flamands n'employaient alors que pour couvrir des panneaux de dimensions relativement restreintes. Cette décoration d'un genre nouveau ne se montrera dans toute sa splendeur qu'au XVI[e] siècle, au temps de Titien, de Tintoret et de Véronèse, et après le XVII[e] siècle, elle remplacera la peinture à la fresque. Le palais des Doges à Venise, avec ses toiles peintes encadrées de bois sculptés et dorés, a servi de modèle à Rubens, à Le Brun, aux décorateurs du XVIII[e] siècle : les hommes du Nord aiment à revêtir de tapisseries ou de bois la maçonnerie de leurs maisons, et les toiles peintes sont préférées à la fresque, qui colore



Cliché Alinari.

Gentile Bellini. — Saint Marc prêche à Alexandrie. Au fond l'église Saint-Marc accommodée à la mode orientale. (Musée du Brera, Milan, tableau laissé inachevé par l'auteur à sa mort, 1507).

la muraille sans la couvrir ni lui ôter la froideur de son contact. Les frères Bellini avaient, au xve siècle, décoré suivant ce procédé certaines salles du palais des Doges; mais les peintures ont été détruites par un incendie au siècle suivant et remplacées par les toiles de Véronèse et de Tintoret.

Pourtant nous pouvons aujourd'hui encore nous représenter l'aspect de ces peintures murales antérieures aux œuvres grandioses des continuateurs de Titien. C'était chez les Vénitiens une coutume de former des associations religieuses, sous le patronage d'un saint; elles se réunissaient en des édifices qui n'étaient tout à fait ni des églises, ni des palais profanes. Les peintres pouvaient déployer de larges toiles sur les parois de ces *scuole*, elles tenaient lieu des fresques que les Ombriens et les Florentins disposaient de la même façon dans la chapelle Sixtine ou la libreria du dôme de Sienne. La plupart des peintures de Gentile Bellini et de Carpaccio qui subsistent furent d'abord comme des séries de tapisseries destinées à couvrir des murailles; les plafonds n'étaient pas peints; Titien le premier encadrera des tableaux dans les boiseries ou les stucs des plafonds.

Les motifs de ces peintures se rapportent naturellement au saint patron de la confrérie; mais ici, comme dans les fresques de Benozzo Gozzoli ou de Pinturicchio, des nécessités décoratives obligent l'artiste à enrichir de toute manière le thème qu'il développe; pour couvrir la muraille, il faut être abondant; chaque épisode se développe en ses multiples circonstances; ainsi, dans un récit qui doit être long, le narrateur ajoute des incidents et de brillantes descriptions. Tout naturellement, les spectacles de l'existence vénitienne entrent dans la peinture à la faveur de ces épisodes; Gentile Bellini et Carpaccio sont avant tout de merveilleux paysagistes de leur ville. Dans leur composition se retrouve ce pittoresque architectonique qui amuse la vue chez Pérugin ou Pinturicchio; mais combien la fantaisie des Vénitiens dépasse sur ce point celle des Ombriens! Ils n'ont pas seulement sous les yeux quelques palais toscans ou quelques arcs de triomphe; chez eux se mêlent les inventions des Byzantins, des Arabes, des gothiques du Nord et des classiques de l'antiquité; Chypre, Rhodes, Constantinople et Venise, se combinent pour enrichir la mise en scène.

Ils furent les premiers à exploiter le charme pittoresque de leur ville et aussi les premiers orientalistes de la peinture. Ils pouvaient l'être sans sortir de chez eux; leurs caravelles revenaient chargées des hommes et des choses de l'Asie. Aussi n'est-il point surprenant qu'à suivre les tableaux d'histoire qui racontent la gloire de la République, on trouve tou-



Cliché Alinari.

Carpaccio. — Les ambassadeurs d'Angleterre viennent demander au roi Morus la main de sa fille Ursule. A droite le roi hésitant. la reine donnant des conseils et énumérant sur ses doigts ses raisons. (Venise, Académie, 1490-95.)

jours mêlées les robes des Turcs et les simarres des Vénitiens, les turbans et les toques de velours noir ; le Doge lui-même n'est pas sans avoir, par son costume, quelque allure orientale. De son côté, Mahomet II s'est émerveillé devant ces peintures et, malgré la défense formelle du Coran, il a voulu qu'un artiste vénitien vînt faire son portrait ; c'est Gentile Bellini qui fut désigné pour aller à Constantinople. Carpaccio n'a sans doute pas, comme son contemporain, visité la mer orientale, mais il avait, pour se documenter, outre les palais de sa ville, les gravures des livres de voyage. L'un et l'autre ont aimé et recherché l'exotisme des architectures et des costumes, tout ce qui éveille la curiosité visuelle, tout ce qui avive le plaisir de regarder.

Carpaccio amuse immédiatement les yeux par la mise en scène ; nul n'a mieux utilisé les gentillesses de la perspective, non qu'il fasse avancer ou reculer des corps hardiment jetés dans l'espace, à la manière d'un Florentin ou d'un Padouan ; ses petites figures se meuvent à plat et sont comme peintes sur des écrans. Mais ces écrans sont disposés en profondeur par échelons et le regard, en se portant au fond du paysage, traverse une immense étendue parsemée de bonshommes et d'architectures ; en bon Vénitien, Carpaccio fait alterner l'eau et la rive, et à son gré peut ainsi opposer à la surface un peu neutre du sol, le vert sombre de l'eau profonde ou le reflet d'un ciel éclatant. Les figures se dressent alors à contre-jour sur un fond clair, ou détachent leurs couleurs lumineuses sur un arrière-plan sombre ; les compositions de la *Vie de sainte Ursule* sont ainsi remuantes, vivantes, articulées. Mais quand le peintre n'a pas su disposer ses écrans de lumières et d'ombres, par exemple, dans le *Massacre d'Ursule et de ses compagnes*, ou dans la *Béatification de la Sainte*, la composition est désordonnée, confuse, l'œuvre manquée. Au contraire, dans la plupart des autres œuvres où presque toujours un jeu de contrastes lumineux rend plus solidaires, plus distinctes les parties du tout, le regard discerne mieux, s'attarde volontiers aux préciosités de détail : des patriciens débordent processionnellement sur une aile, droits dans leur robe noire ; ailleurs voici des *mamamouchis*, des femmes dalmates, de gracieux adolescents aux jambes fines, à la chevelure blonde qui rappellent certaines figures ombriennes ; une belle lumière ambrée baigne les marbres polychromes, les étoffes chatoyantes ; tout ce pittoresque oriental rendu par la peinture à la mode flamande compose une harmonie somptueuse, noire, rouge et or.

Mais c'est à Giovanni Bellini qu'il fut donné de résumer l'art com-



Cliché Alinari.

Vittore Carpaccio. — Saint Georges tuant le dragon. (Venise, Église S. Giorgio de' Schiavoni, vers 1510.)

plexe du xve siècle vénitien; les œuvres nombreuses de ce peintre contiennent tout ce qu'ont aimé les artistes de ce groupe : en elles la tendresse religieuse des vieux maîtres de Murano se combine avec le dessin savant de Padoue, avec la couleur profonde, éclatante des Brugeois. Certaines de ses compositions — les premières — peuvent être confondues avec des œuvres de Mantegna et l'ont été pendant longtemps. Ce sont ses madones qui, aujourd'hui, semblent le mieux caractériser son œuvre, et le type qu'il leur a donné conduit aux adorables figures féminines de Giorgione et de Titien. Cette madone vénitienne avait été éveillée par l'école de Vivarini de son sommeil byzantin; mais chez ces peintres elle conserve quelque raideur, quelque sécheresse de son existence de momie; ils la disposent sur un trône de marbre, sous un dais à coquille, et, dans son encadrement d'une prodigieuse richesse, elle apparaît encore comme une figure hiératique et lointaine. C'est chez Giorgione et Titien seulement qu'elle se rapprochera de nous, qu'elle foulera l'herbe des prairies, respirera l'air des paysages et, comme les saints groupés autour d'elle, sera dégagée absolument de toute attache surnaturelle. Pourtant, dans les vierges de Giovanni Bellini, on voit déjà que la tendresse religieuse du peintre ne se distingue point de son admiration pour une femme très belle. De la mise en scène, en quelque sorte sacerdotale, il ne reste guère, et parfois le décor se borne à un petit rideau vert qui laisse entrevoir une vallée verte bornée de montagnes bleues; si un pan du manteau sombre couvre encore la tête, si la gravité du visage semble rappeler parfois la sévérité triste des madones syriennes, la tendresse de la mère n'en paraît que plus profonde, et plus émouvante la caresse de ses grands yeux calmes.

Giovanni Bellini enveloppe ses figures dans cette harmonie diffuse de la lumière et de la couleur qui capte les sens avant même que l'attention ne soit fixée. S'il a commencé comme un copiste de Mantegna, à la fin de sa vie il peignait presque à la manière de Giorgione, son élève. Les draperies ont encore des plis cassants ; mais elles sont peintes d'une couleur fondue et veloutée. Les rayons obliques d'une clarté qui décline taillent visages et corps par plans fermes d'ombres et de lumières; mais des teintes moelleuses attendrissent ces formes nettes dans la tiédeur d'une atmosphère dorée.

Autour de Giovanni Bellini, quantité d'autres peintres qui continuaient à développer des motifs créés par l'école de Padoue, abandonnaient pourtant la manière de Mantegna. Cette détente qui, vers la fin du



Cliché Alinari.

Giovanni Bellini. — La Vierge entre sainte Catherine et sainte Madeleine. (Venise, Académie, vers 1487.)

xve siècle, met une sorte de langueur chez tous les artistes, fut plus sensible ici que partout ailleurs. Les hommes de Venise n'avaient-ils pas subi plutôt que choisi la manière tendue de Mantegna ! Précision du dessin, superstition de l'archéologie, recherche du pathétique, autant de caractères qui appartiennent à l'art padouan et qui manquent à Giovanni Bellini, comme à tous les maîtres vénitiens qui vont maintenant s'illustrer. Tous sont d'accord pour échapper à la discipline savante et dure de ce dessin, pour s'abandonner à leur penchant secret pour la volupté ; l'âpreté de Mantegna s'énerve dans une douceur veule et devient méconnaissable dans les œuvres fades de médiocres. Parmi les Mansueti, Diana, Catena, Bissolo... quelques noms pourtant méritent de n'être pas passés sous silence dans cette transition de la première à la seconde manière vénitienne : Bartolommeo Montagna de Vicence, et surtout Cima da Conegliano.

Le premier a peint des tableaux d'une énergie superbe. Le second est un peintre de « Saintes conversations », d'inspiration nullement dramatique ; autour de la Vierge, il groupe des figures d'un joli dessin un peu grêle ; les étoffes rouges, vertes paraissent plus fraîches dans une clarté limpide ; au loin se déroulent de merveilleux paysages de montagnes et de lacs ; au-dessus, dans un ciel d'azur intense, des nuages blancs restent suspendus ; une impression harmonieuse et pure se dégage qui donne une âme neuve à ce motif fatigué de la madone aux saints. Ces peintres ne sont pas, à proprement parler des Vénitiens ; ils préfèrent à la gamme rouge et or des Bellini, Carpaccio et Crivelli, une tonalité plus blanche ; mais Venise saura bénéficier aussi de ce frais bariolage et de cette clarté pâle ; Véronèse au milieu du xvie siècle avec cette lumière argentée remplacera la flamme vénitienne étouffée par Tintoret en des fumées obscures.

Si cette première école de Venise semble montrer quelque incertitude, c'est que, tout en se laissant libérer du byzantinisme par l'art savant du xve siècle italien, les peintres se découvrent une sensualité délicate que ne satisfont point les intentions dramatiques et les curiosités intellectuelles de Florence et de Padoue. Depuis le vieux Jacopo Bellini jusqu'aux dernières œuvres de son fils Giovanni, on voit combien les artistes sont enclins à délaisser tout ce qui préoccupe leurs maîtres du continent, pour s'abandonner aux jouissances qu'ils trouvent dans l'harmonie pénétrante d'un paysage, la richesse des architectures et des costumes, la beauté des visages et parfois même — timidement — la splendeur charnelle

d'un nu. Giovanni Bellini, qui, plus que personne, avait subi l'ascendant de Mantegna, vécut assez pour s'affranchir tout à fait et montrer dans sa vieillesse un pur tempérament de Vénitien. Mais il n'a goûté que très tard à la coupe d'ivresse et n'y a touché que du bout des lèvres. En 1507, Dürer disait de lui : « Il est très vieux, mais c'est encore



Cliché Alinari.

Giovanni Bellini. — La Vierge et quatre saints (Venise, Eglise des Frari, 1588).

le meilleur d'entre eux. » Quelques années plus tard, chez des peintres sortis de son atelier, Giorgione, Palma, Titien, la volupté de la couleur va s'épanouir avec une bien autre magnificence. A Venise, dans la même église des Frari, la plus belle des madones du vieux peintre voisine avec une œuvre de son élève, Titien : la Vierge de la Famille Pesaro. De la couleur de Titien rayonne une chaude et virile tendresse dont l'âme entière est envahie et lorsque, la sensibilité ainsi exaltée, on revient vers

l'œuvre du vieux peintre c'est une musique pure sans doute, mais un peu grêle que jouent les petits anges de Bellini et dont sa Vierge enfantine suit en rêvant la mélodie mélancolique.

C'est quand on passe à l'étude d'un centre artistique comme Milan, où il n'y a pas eu d'école à proprement parler, que l'on comprend combien ce mot d'école correspond à une réalité et n'est point seulement une conception scolastique, pour classer les peintres et rendre un exposé plus méthodique. Il y a école, lorsqu'il y a des habitudes d'atelier variant lentement, sans que la continuité de l'art soit interrompue entre le maître et l'élève, quand une manière de dessiner, de peindre, c'est-à-dire une manière de sentir et de voir, s'impose plus ou moins aux artistes d'une même région. A Milan, on ne découvre guère de tradition d'une génération à une autre ; bien mieux, chez un même peintre, il est souvent difficile de trouver des habitudes constantes, une manière continue. Devant les œuvres nées à Milan, ce sont des souvenirs de Padoue, de Florence, de Pérouse, de Parme, de Cologne ou de Colmar qui viennent à l'esprit.

L'histoire de la peinture milanaise dure environ cent ans, depuis le milieu du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIe. Quand les peintres lombards se laissent entraîner par l'évolution générale qui conduit l'art italien vers plus de réalisme et de science, c'est encore de Padoue que vient le rayon d'art savant dont on reconnaît un reflet sur leurs œuvres. Vincenzo Foppa qui fut peut-être condisciple de Mantegna chez Squarcione est le vigoureux représentant de cette école primitive. Un *martyre de saint Sébastien* au Brera révèle un dessin robuste, des raccourcis audacieux. Dans la chapelle Portinari à S. Eustorgio de Milan, la robustesse un peu rude des figures de ce peintre paraît plus puissante auprès d'anges gracieux modelés par Michelozzo. Mais, en d'autres œuvres, l'expression dramatique est nulle ; les figures semblent figées dans une inaction maussade, et d'ailleurs ce caractère archaïque leur prête parfois une gravité non dénuée de noblesse. Car à Milan, dans cette Lombardie, un peu à l'écart des centres d'art actif, les habitudes de primitif se maintiennent plus longtemps qu'ailleurs. L'or est employé à profusion et luit étrangement parmi les colorations grisâtres ou noires. Une coutume, chère aussi aux peintres rhénans, consiste à dessiner sur un fond d'or des ornements linéaires pour représenter la sculpture des boiseries, des architectures ou les broderies des étoffes.

Quand Léonard de Vinci arriva, en 1590, à Milan pour y séjourner neuf ans, il apportait un art en avance d'un demi-siècle sur la vieille peinture



Cliché Alinari.

Borgognone. — Saint Ambroise, saint Satire, sainte Marceline, saint Gervais et saint Protais (Chartreuse de Pavie, 1490).

milanaise; sa manière devait apparaître aux Lombards ce qu'elle eût

apparu à Florence au temps d'Uccello. Il y avait trop de distance entre l'art local et cet art nouveau, pour qu'ils pussent se pénétrer l'un l'autre ; il y eut dès lors à Milan deux groupes distincts : ceux qui continuaient les traditions mal définies de la vieille peinture milanaise, et ceux qui se firent les élèves, les copistes et pasticheurs du grand Florentin.

Parmi les premiers, Borgognone et Gaudenzio Ferrari : Borgognone conçoit et compose encore en peintre du moyen âge, comme un contemporain de Fra Angelico. A San Simpliciano de Milan, le *Christ couronnant la Vierge* apparaît comme sur un tympan gothique, sous des voussures chargées de figures d'anges et, dans ces compositions, les figures sont plus ou moins grandes suivant leur importance morale. Toute la richesse de son art consiste à mettre beaucoup d'or parmi les chairs terreuses et les draperies noires ; mornes couleurs qui s'harmonisent avec l'expression un peu triste des figures. Les dernières œuvres semblent indiquer qu'il s'est laissé séduire par la douceur ombrienne qui amenait un attendrissement général chez tous les peintres jusqu'alors dominés par les Padouans. Gaudenzio Ferrari est un peintre véhément qui admet parmi ses personnages bien des types germaniques. Ailleurs, la mollesse de son dessin et la douceur de son coloris, témoignent qu'il a suivi, au moins en retardataire, l'évolution générale de la peinture italienne. Mais il est d'un milieu trop dénué de traditions locales, pour qu'il n'y ait pas dans ses compositions beaucoup d'incertitudes. Chez Borgognone on voyait dans quelque détail d'un visage ou d'une main des délicatesses de modelé empruntées à Vinci, alors que le personnage dans son ensemble conservait la raideur d'un mannequin archaïque. Dans telle Sainte Famille de Gaudenzio Ferrari, en une composition désordonnée, déséquilibrée, en face d'une grande figure, au corps souple, à l'attitude chancelante, comme on en voit chez Corrège, le peintre place encore un donateur agenouillé, raide, comme on les peignait à Milan au XVe siècle. Ces figures ne sont pas d'une même génération et ne sont pas faites pour être réunies dans un même cadre.

D'autres peintres, plus jeunes ou de nature plus réceptive, abandonnèrent complètement les quelques habitudes propres à l'art milanais, pour se soumettre à la discipline de Léonard. Le Florentin, esprit spéculatif, professeur prestigieux, aimait mieux faire des élèves que des tableaux ; autour de sa vieille tête de philosophe ou d'alchimiste travaillait toute une académie d'adolescents, Marco d'Oggione, Salaino, Beltraffio, Cesare da Cesto, Ambrogio de Predis ; ils ne faisaient rien d'autre que pasticher le style de Vinci, peignant de suaves madones ou copiant les

œuvres de leur maître. Andrea Solario cependant présente une personnalité plus facile à distinguer ; il avait séjourné à Venise et semble avoir



Cliché Alinari.

Luini. — Adoration des Mages (Eglise de Saronno, 1525).

rapporté de la contemplation de Bellini ou de Cima un amour de la couleur claire et de la lumière limpide qui n'était certainement point enseigné dans l'atelier de Léonard. Un tableau, au Louvre, est célèbre par le cous-

sin vert où se roule le bambino sur lequel une Vierge toute pure et tendre se penche. Qu'il peigne un portrait ou un Calvaire, jamais Solario ne manque à dérouler un gai paysage, baigné d'une fraîche atmosphère. Lorsqu'il vient en France, en 1507, appelé par Charles d'Amboise, à défaut de Vinci qui ne voulait pas encore venir, il retrouva dans les prairies et les bosquets du Bourbonnais des images qui lui étaient chères.

Mais deux peintres surtout ont su montrer leur personnalité, tout en acceptant la manière de Léonard : Bernardino Luini et Antonio Bazzi, dit le Sodoma.

Dans le dessin de Léonard de Vinci, la souplesse raffinée du modelé est avant tout un moyen d'expression psychologique ; chez la Joconde ou le saint Jean-Baptiste, la mobilité du visage est commandée par l'intelligence. Ces mêmes figures, avec moins d'inquiétude spirituelle, peuvent exprimer une douce et tendre mélancolie, et Luini dans ce dessin subtil a surtout reconnu un moyen pour donner de la langueur aux paupières et aux lèvres. N'y a-t-il pas comme une sorte d'harmonie préétablie entre le modelé caressé du Florentin et la beauté voluptueuse des femmes de Lombardie? Chez Luini les matrones lentes, au profil paisible, aux robes lourdes, n'ont plus rien de la nervosité des vierges de Léonard ; elles montrent la même douceur d'expression, le même front pur, le même regard tendre, mais avec une placidité un peu molle qui n'était point dans les œuvres du maître. De même pour les attitudes : tandis que Léonard les animait d'une expression intense, et, au besoin, fougueuse, Luini n'agite que rarement ses figures ; les Mages, devant l'enfant divin, au lieu de se prosterner avec une véhémence passionnée, se tiennent dans l'attitude calme de donateurs. Peut-être Luini conserve-t-il un peu de la rigidité des vieux maîtres milanais ; en tous cas, il n'y a nulle trace chez lui de l'agitation, des effets de raccourcis, des attitudes renversées chères aux contemporains de Corrège. Les personnages de Luini, avec une majesté un peu raide, se tiennent franchement de profil ou de face. Ce dessin, dans le détail, manque parfois de finesse et de nerf, les draperies sont pesantes, les visages monotones, les mains molles et les doigts gourds. En revanche, les figures ont une ampleur et un équilibre qui font de Luini un merveilleux décorateur. Il a une manière bien à lui de les poser en de nobles architectures ou dans un paysage aux lignes simples et il conserve à la composition la symétrie du XV[e] siècle. De plus sa couleur, si elle ne va pas sans une douceur un peu continue — car on se fatigue de voir des chevelures rousses, des vieillards roses à barbes cotonneuses — est d'une clarté, d'une gaieté qui



Cliché Alinari.

Sodoma. — Sainte Catherine s'évanouit en recevant les stigmates (Sienne, S. Domenico, 1525).

rappelle les figures de la meilleure époque ombrienne. C'est quand on

étudie le décorateur que l'on s'aperçoit combien Luini est distinct de Vinci. Vinci pratiquait un art difficile, quintessencié, frappé à moitié de stérilité par excès d'analyse intellectuelle ; il n'a laissé que de rares œuvres et qu'il déclarait inachevées. Luini est un producteur facile, qui a répandu dans les églises et les monastères lombards des œuvres abondantes, superficielles, un peu négligées. Il charme à première vue et, s'il ne satisfait point davantage à un examen attentif, au moins doit-il à cette facilité d'expression, à cette sensibilité primesautière d'avoir créé quelques attitudes, quelques compositions qui sont des trouvailles d'un charme ravissant : Joseph et Marie qui marchent vers la maison nuptiale en se souriant ; sainte Catherine, la nuque inclinée sous le glaive du bourreau ; ailleurs le corps de la sainte reposant sur les mains de trois anges qui vont en volant le déposer dans le tombeau.

Bien qu'il n'ait pas séjourné longtemps en Lombardie, Sodoma n'en est pas moins à la suite de Léonard. Mais il s'en faut qu'il se borne à continuer l'œuvre du Florentin ; le style de Vinci devient méconnaissable, tant il est adapté au tempérament particulier de Sodoma. Cette merveilleuse souplesse de dessin que le maître appliquait au modelé d'un visage ou d'une draperie, l'élève l'emploie aux molles ondulations du corps féminin et à ses rondeurs pleines ; ses figures ont une allure languissante et portent avec indolence leur propre poids : les courtisanes qui viennent induire saint Benoît en tentation vont la tête renversée, le corps déhanché, les pieds traînants, et les femmes qui assistent à la présentation de la Vierge au temple, et Alexandre épousant Roxane, et des saints dans leur niche ont la même attitude abandonnée. Ces fines ombres avec lesquelles Vinci arrivait à fixer les plus subtils mouvements d'une physionomie, Sodoma les emploie à rendre l'expression trouble d'un visage détendu par l'extase ou par la volupté. Ici les supplices ne font point grimacer et hurler ; saint Sébastien, les yeux noyés, la gorge gonflée de sanglots, se pâme ; auprès de cette ivresse, les bienheureux de Pérugin sont des enfants dont la sensualité n'est pas encore épanouie. Comme celles de l'Ombrien, ces figures sont incapables d'action, et le peintre, malgré sa grande facilité à emmêler des foules, n'a jamais su les associer à un drame commun. Si, dans le mariage d'Alexandre et de Roxane, les figures juxtaposées gauchement conspirent pourtant à une même impression, c'est qu'elles peuvent toutes exprimer l'émotion chère à Sodoma, l'alanguissement de l'amour. Ailleurs, en des foules confuses, on discerne seulement le galbe d'une hanche ou des jambes d'un beau dessin.

Sodoma, d'ailleurs, ne paraît point avoir distingué la musculature active du corps masculin et la mollesse féminine ; comme certains sculpteurs de l'école de Praxitèle, il a cherché sa beauté idéale en un type d'androgyne, voisin de l'Apollon ou de l'Antinoüs antique. Sa couleur froide, exsangue, aux teintes passées, révèle une sensibilité usée et comme lasse ; elle s'applique aussi bien au beau corps d'une Ève pâle qu'à la robe blanche des Clarisses. Le raffinement suprême fut d'aller à Sienne, dans la vieille cité dévote, faire accepter cette langueur équivoque pour de l'amour religieux et, tandis que les derniers Siennois, Beccafumi, Girolamo della Pacchia peignaient avec une tendresse sérieuse, à la manière de Fra Bartolommeo ou d'Albertinelli, de troubler sans doute plus d'une âme pieuse avec ces images de nonnes défaillantes et de saint Sébastien pâmé.

SEPTIÈME PARTIE

L'ÉCOLE FLORENTINE A ROME. — RAPHAËL

Au commencement du xvie siècle, à la suite des malheurs de Florence et par la volonté successive de deux papes, Jules II et Léon X, dont le second était d'ailleurs un Médicis, les artistes d'Ombrie et de Toscane furent attirés à Rome et retenus au service de la cour pontificale. Ce déplacement, que la prépondérance politique rendait fatal, allait avoir dans l'histoire de l'art des conséquences incalculables. Depuis la fin du xiiie siècle l'histoire de la peinture peut se raconter sans qu'il y ait à tenir compte de Rome. Sans doute la ville des papes a donné l'hospitalié à beaucoup de peintres ; de toutes les écoles il en est venu pour décorer les églises ou le Vatican ; au xive siècle, Giotto a exécuté une grande composition dont il reste un portrait de Boniface VIII à Saint-Jean de Latran et aussi des tableaux qui sont à Saint-Pierre ; au xve siècle, Masolino ou Masaccio ont décoré une chapelle de Saint-Clément ; Pisanello et Gentile da Fabriano ont peint dans le Vatican ; Fra Angelico, dans la chapelle de Nicolas V, a raconté la vie de saint Étienne ; Mantegna a été appelé de Padoue par Innocent VIII ; Melozzo da Forli a exécuté à Rome ses œuvres les plus considérables ; Pérugin, Pinturicchio, Signorelli, les meilleurs maîtres d'Ombrie, Ghirlandajo, Botticelli, Cosimo Rosselli, les plus illustres florentins, ont collaboré à la décoration de la Sixtine. Dans cette ville qui n'a en rien participé au grand mouvement artistique du xve siècle, il n'est point de peintre un peu glorieux qui n'ait apporté quelque témoignage de son talent. Bien qu'il n'y eût pas d'atelier ni de tradition pittoresque particulière à Rome, ils ne repartaient pas chez eux tels qu'ils étaient venus ; ils emportaient dans leur imagination et allaient au loin répandre un peu de cette âme antique qui hante les ruines et qui,

durant le moyen âge, avait émerveillé les pèlerins de Rome. Ce prodigieux amoncellement de monuments, le passage des barbares et les révolutions intestines n'étaient point parvenus à le niveler ; les arcs de triomphe émergeaient encore, et des colonnes, des statues revoyaient le jour, lorsqu'on fouillait ce sol pareil à la cendre d'une cité détruite. Botticelli, Ghirlandajo, Pérugin, et combien d'autres, lorsqu'ils eurent exploré Rome, ne pouvaient se tenir de dresser au fond de leurs compositions des arcs semblables à celui de Titus ou de Septime Sévère, et restaient dès lors obsédés par le souvenir des fières arcatures du Colisée, ou des voûtes colossales de la basilique constantinienne.

En nul autre lieu du monde, la nature n'est à ce point mêlée d'histoire et d'art, l'esprit n'est assailli de plus de souvenirs et l'âme entière plus constamment occupée par la beauté. Des Italiens du xve siècle apportaient naturellement dans ce culte, en plus de l'amour passionné de l'art, la piété ardente que l'homme a coutume de vouer aux reliques de sa famille et de sa patrie. Au printemps de 1485, dans un sarcophage de la voie Appienne, un corps de jeune fille fut découvert, belle encore après quinze siècles de sommeil. Tout vibrants d'émotion les humanistes chantèrent sa splendeur, sa chevelure blonde liée par des fils d'or, et de bien loin on accourait pour contempler la jeune morte. Ne semble-t-il pas que de longs siècles venaient de s'effacer et qu'il suffisait d'étendre la main pour atteindre cette antiquité radieuse ? Bientôt les papes se proposeront de restituer et de conserver ce qui reste de la Rome antique. Léon X, en 1515, charge Raphaël de diriger ces travaux et Raphaël lui répond par une longue lettre enthousiaste dont quelque humaniste a sans doute arrondi les périodes : « je ressens un profond chagrin quand je vois, semblable à un cadavre, cette noble cité autrefois la reine du monde, aujourd'hui pillée et déchirée si misérablement. C'est un devoir pour chacun d'aimer sa patrie et ses parents, et je me crois engagé à user de mes faibles forces afin de ressusciter autant que possible une image, ou plutôt une ombre de cette ville qui est en vérité la patrie des chrétiens et qui fut jadis si puissante et si superbe, que les hommes commençaient à croire que, seule sous le ciel, elle était au-dessus du destin et que, contrairement aux lois de la nature, elle était affranchie de la mort et assurée d'une durée éternelle[1]. »

[1] C'est ici qu'il conviendrait de placer une définition du mot si souvent employé de Renaissance. Il s'appliquait d'abord à l'art italien au moment où il renoue consciemment la tradition avec l'art antique. Les artistes du xvie siècle italien sentirent subitement une

Depuis longtemps déjà, le contact existait entre l'architecture et la sculpture des anciens et celles des modernes; et même la continuité avait-elle jamais été rompue qui de l'Italie païenne dégagea l'Italie du moyen âge ? A Rome, l'art gothique ne fut qu'un accident une courte interruption dans le développement de l'art romain. Entre les basiliques paléo-chrétiennes et la reprise des voûtes étrusques et des ordres grecs du xve et du xvie siècle, l'architecture ogivale est à peine représentée. Les sculpteurs du moyen âge non plus ne semblent point avoir ignoré les bas-reliefs des sarcophages et, à plus d'une époque, pendant le moyen âge, les formes de la statuaire païenne avaient servi de modèles aux sculpteurs de Pise ou de Florence. Seuls les peintres, privés des modèles antiques, durent créer un style absolument original. Sans doute ils avaient placé dans le décor de leurs compositions des statues ou des temples; Giotto déjà reproduisit le temple d'Assise et, à Padoue, les chevaux de saint Marc; durant le xve siècle, ce fut une élégance, chère à tous les peintres de Flo-

parenté beaucoup plus étroite avec les anciens qu'avec leurs prédécesseurs et toutes les générations intermédiaires : bien vite ceux qui se mêlaient d'esthétique et d'histoire de l'art jetèrent par-dessus bord ce long « moyen âge » qui les séparait du temps de Vitruve et de l'Apollon du Belvédère ; la magnifique floraison de l'art au xvie siècle leur parut être réellement un retour, une « renaissance » de la beauté antique. Mais plus tard, à la fin du xixe siècle, des historiens se sont aperçus que l'art du xvie siècle imitait sans doute les monuments gréco-romains, mais qu'il continuait d'abord celui du xve siècle et que celui-ci était une suite naturelle de l'art précédent, et en remontant ainsi jusqu'au cœur du haut moyen âge, à la recherche des origines de la Renaissance, il a paru naturel d'en compter une à chaque artiste de valeur, Vinci, Masaccio, Giotto, Nicolas de Pise. Le mot s'élargit jusqu'à désigner toutes les périodes d'activité artistique un peu fécondes et originales.

Si l'on veut lui conserver le sens strict que lui donnaient les esthéticiens classiques qui l'avaient conçu, et l'appliquer exclusivement à l'introduction du style antique dans l'art moderne, il n'est pas d'un usage beaucoup plus facile, lorsqu'on cherche où situer cette Renaissance ; les architectes ont étudié des monuments antiques plus d'un siècle avant les peintres, et les sculpteurs italiens de tout temps ne se sont pas fait faute d'imiter des statues grecques et romaines que le hasard mettait sous leurs yeux. La Renaissance, au sens traditionnel du mot, est donc un phénomène de plusieurs siècles, mais qui n'intéresse guère la peinture avant le xvie siècle. Voilà pour l'Italie.

Quant aux pays du Nord, France, Flandre et Allemagne, l'histoire de leur art n'est pas rendue beaucoup plus intelligible par l'emploi du terme de Renaissance. Si « Renaissance » signifie seulement renouveau d'activité artistique, il y eut bien des renaissances entre Charlemagne et Louis XIV; si Renaissance veut dire résurrection de l'art antique, sans doute, au commencement du xvie siècle, la vie normale des arts du Nord est transformée subitement par l'imitation de l'art italien et de l'art antique, mais le mot ne convient en rien à cette révolution car, ou bien il suppose que l'art était mort au moyen âge et qu'il « renaissait » au xvie siècle, ce qui est une erreur absolue des historiens et des esthéticiens classiques, ou bien il suppose que l'art antique apparaît dans ces régions pour la seconde fois, ce qui n'est pas beaucoup plus exact. En résumé, le mot, de quelque façon qu'on le retourne, s'adapte mal aux faits tels qu'ils nous apparaissent, parce qu'il date d'un temps où l'histoire de l'art reposait sur des notions qui ne sont plus les nôtres. Une grave question se discute de temps en temps : à quelle époque se place la Renaissance ? Il suffit d'énumérer les différents sens possibles du mot, pour montrer que la question est purement verbale et qu'en évitant le mot on fait disparaître le problème.

Néanmoins un long usage en rend parfois l'emploi inévitable ; alors il n'a pas d'autre sens que celui de « style Léon X, style François Ier, style Henri II, etc. » suivant les cas.



Cliché Neurdein.

Raphaël. — La « Belle jardinière » (Louvre. 1507).

rence, de Padoue ou de Pérouse, que de dresser au fond d'une composition, *Mariage de la Vierge* ou *Vie de Moïse*, un arc de triomphe ou quelque autre architecture d'apparat très fournie de pilastres et de bas-reliefs. Mais ces emprunts ne modifient en rien le style pittoresque. Même quand il peint Vénus, Minerve ou le Centaure, Botticelli leur prête une gracilité un peu sèche qui est le propre de la manière florentine et rend méconnaissables les exemplaires aux formes molles et faciles qu'il avait peut-être sous les yeux. Ce n'est que tout à la fin du xv[e] siècle, au temps de Vinci ou de Michel-Ange, que le dessin fut assez large et assez précis, assez souple et assez fort, pour transposer dans la peinture moderne la grâce fluide d'un marbre praxitélien et cette vivante énergie qui gonfle le torse du Belvédère ; alors la manière des peintres italiens pouvait s'accommoder aux formes pleines des statues antiques, et ce fut précisément à ce moment que la ville où dormaient les plus riches gisements d'antiques, Rome, remplaça Florence dans la direction de l'activité artistique en Italie.

En 1503, Bramante, l'architecte de Jules II, écrivit à Raphaël, un jeune peintre de ses compatriotes, « qu'ayant parlé de lui au pape, Sa Sainteté consentait à l'employer à peindre les salles du Vatican ». Jusqu'à ce jour Raphaël[1], n'avait fait que s'instruire à Urbin, chez son père et Timoteo Viti, à Pérouse, d'après les œuvres, si admirées alors, de Pérugin, et maintenant il était à Florence où il venait à point pour cueillir, dans les chefs-d'œuvre de Léonard et de Michel-Ange, les fruits d'un siècle de travail. Pourtant les tableaux de cet apprenti étaient déjà d'une

[1] Raphaël Santi dit Sanzio est né à Urbin en 1483; il fut élève de son père, peintre médiocre, et de Timoteo Viti; à dix-sept ans, il entre dans l'atelier de Pérugin à Pérouse et à vingt-deux ans il vient à Florence. De cette première période de son existence datent plusieurs peintures; le *Songe du chevalier* (Londres), *Saint Michel*, *Saint Georges* (Louvre). *Saint Georges* (Saint-Pétersbourg); les *Trois Grâces* (Chantilly); *Couronnement de la Vierge* (Vatican); *Mariage de la Vierge* (Milan). De 1504 à 1509 Raphaël étudie à Florence. C'est là qu'il peint un grand nombre de madones dispersées à Paris, Chantilly, Berlin, Munich, Londres, Buda-Pesth, Madrid, Florence. De 1509 jusqu'à sa mort (1520), il travaille à Rome pour Jules II, puis pour Léon X ; de 1510 à 1515, les stances; après 1515, les cartons de tapisseries : *Actes des Apôtres* (Londres) ; les *Loges*, la *Farnésine*. Entre temps il peint encore des portraits (*Balthazar Castiglione*, *Léon* X), des madones : *Vierge à la chaise* (Florence); la *Vierge de Saint-Sixte* (Dresde) ; *Sainte Cécile* (Bologne) ; la *Sainte Famille de François I*[er], *Saint Georges* (Louvre) ; la *Transfiguration* (Vatican). En 1515, il avait été chargé de surveiller les fouilles archéologiques de Rome.

La reproduction intégrale des œuvres de Raphaël se trouve dans la collection : *Klassiker der Kunst im Gesamtausgaben*, 1[er] vol., *Raffael*. — Gruyer. *Raphaël et l'antiquité*, 2 vol., Paris, 1864. — *Essai sur les fresques de Raphaël*, 2 vol. — *Les Vierges de Raphaël*, 3 vol. — *Raphaël peintre de portraits*, 2 vol., Paris. 1881. — Müntz. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881. — Nouvelle édition, 1900. — Klaczko. *Jules II. Rome et la Renaissance*, Paris, 1898. — Nouvelle édition, 1902. — Gillet. *Raphaël* (*Les maîtres de l'art*), Paris.

grâce bien personnelle ; à côté de petites compositions fignolées comme des miniatures, ce sont surtout des madones qu'il se plaisait à peindre. Malgré les innombrables exigences des maîtres auxquels il appartiendra, il ne cessera jamais d'en faire, comme par plaisir, et pour se délasser de ses grands travaux. Raphaël a eu ce privilège, dans sa courte existence, de passer par toutes les étapes qui venaient de mener la peinture italienne depuis la tendre ingénuité des derniers gothiques jusqu'à l'art intellectuel et archéologique du XVI[e] siècle, et ses madones successives reflètent cette transformation dans leurs types différents de beauté. Le fils de Santi est né à Urbin, dans un milieu où s'était conservé plus pur et plus frais le parfum de mysticisme, et ses premières madones sont des êtres enfantins aux traits menus et incertains ; mais le dessin est fade, et la suavité péruginesque n'était pas pour lui donner beaucoup plus de fermeté.

C'est à Florence seulement que le jeune Raphaël s'est défait d'un style qui risquait, après 1500, de paraître un peu puéril. Devant les œuvres de Vinci, il apprit à modeler délicatement des formes tendres, le visage de la Vierge, le corps potelé du Bambino. Mais il y a dans le dessin de Vinci un frémissement qui disparaît dans les dessins tranquilles du jeune Ombrien. Chez lui, la Vierge n'est point une créature subtile, c'est une jeune fille, blonde et candide, aux yeux baissés ; le petit Jésus est un frère de ceux de Léonard et s'il est plus lourd et moins dégagé, c'est parce que ses gestes ne sont pas gestes de grande personne ; il montre les attitudes capricieuses, les élans brusques, imprévoyants d'un corps qui se sent tenu, à moins qu'il ne dorme d'un air boudeur et satisfait. A cette intimité, le peintre mêle d'autres figures, le petit saint Jean, car certaines gentillesses ne sont possibles qu'en mettant deux enfants en présence ; ils s'offrent des fleurs, un oiseau ; dans une esquisse de la belle Jardinière, un petit chien sautait dans les bras de saint Jean ; fraîches idylles dans l'herbe fleurie, sous le regard paisible de la Vierge. Plus tard, quand Raphaël sera romain, les Saintes Familles auront un tout autre aspect ; sans doute il restera le merveilleux inventeur d'attitudes et de groupes qu'il est déjà ; et même la composition aura souvent plus d'ampleur et de sûreté. Mais au lieu de la douce pérousine au front clair, il peindra une fière romaine aux bandeaux bruns et le regard direct et sérieux de deux grands yeux noirs. Enfin, des rideaux sombres, un fond obscur ou des vapeurs incandescentes, qui serviront bientôt dans toutes les apparitions surnaturelles, voileront le ciel lumineux et les douces collines d'Ombrie, qui, dans les

tableaux de l'époque florentine, s'infléchissaient mollement pour recueillir la nappe argentée du Trasimène.

Quand il reçut la lettre de Bramante, « Raphaël, transporté de joie, abandonna ses travaux de Florence ». Bientôt il entreprend la décoration des chambres au Vatican. Il est encore très jeune ; aussi, tout chargé qu'il soit de science florentine, a-t-il une allégresse qui l'emporte en plein élan. Immédiatement son œuvre se déploie avec une ampleur aisée, la force sûre de la maturité et la grâce de l'adolescence. Dès qu'il put contempler la Dispute du Saint Sacrement, l'École d'Athènes et le Parnasse, le pape Jules II comprit qu'une beauté nouvelle venait de se lever et que les œuvres antérieures n'étaient que pour préparer celles-là ; ordre fut donné de gratter les fresques anciennes et de faire place à Raphaël.

Pourtant la décoration de la *Segnatura* n'est pas, comme il le semble tout d'abord, nouvelle de tout point ; elle rappelle celle du *Cambio*, à Pérouse. Sur les deux plafonds, des allégories encloses d'arabesques et, sur les murs, des sages de l'antiquité qui s'opposent aux docteurs de la foi nouvelle. La *Dispute du Saint Sacrement*, par sa composition, reprend une habitude ombrienne et dispose les personnages devant un lointain lumineux ; de plus c'est un procédé cher à Pérugin, et que Raphaël avait déjà pratiqué, de partager la composition en deux étages et d'élever sur de petits nuages, dans un ciel étoilé parfois de points d'or, la Madone, Jésus, les anges qui dansent en plein vol, tandis qu'au-dessous, sur le sol, des figures terrestres sont en prière et en extase. En outre, Raphaël, pour la disposition en demi-cercle des figures célestes, s'inspire d'une fresque de Fra Bartolommeo, à Florence. Enfin une autre mode, chère à Pérouse, consiste à calculer habilement des perspectives architectoniques, de manière à bien délimiter les mouvements des figures dans l'espace, et c'est bien là, en effet, le motif de l'*École d'Athènes*. Pourquoi donc ces deux compositions donnent-elles l'impression d'une aussi prodigieuse nouveauté ?

Des qualités ombriennes, Raphaël a conservé ce qu'elles ont de meilleur, l'instinct de l'espace et le besoin, en groupant des figures, de toujours le faire sentir. Mais il est passé par l'école florentine ; son instinct est devenu idée claire et réfléchie ; il ne se contente plus d'entourer ses figures d'une couleur donnant l'impression de la distance ; il veut, à la manière florentine, dessiner la profondeur ; les figures se meuvent sous des voûtes, entre des murailles, sur des dallages : autant de lignes convergeant vers l'horizon, qui rendent toujours présente à l'esprit et intelligible la pensée

de la profondeur. Mais combien Raphaël distance les deux grands génies contemporains, Léonard de Vinci et Michel-Ange ! Sans doute, ils ont libéré



Raphaël. — La dispute du Saint-Sacrement. (Vatican, 1510.)

Cliché Hanfstaengl.

le corps humain de la servitude du plan vertical sur lequel les primitifs projetaient plus ou moins les formes vivantes ; l'un et l'autre pourtant n'ont réellement pris possession que de l'espace nécessaire aux personnages du premier plan ; dans le *Jugement dernier* de Michel Ange, derrière les

grappes compactes de figures, c'est le vide. L'espace dont il a besoin est celui du sculpteur, les quelques mètres cubes nécessaires à un corps pour agiter ses quatre membres. Lorsque Léonard de Vinci a groupé de chaque côté du Jésus de la *Cène* les douze apôtres émus d'indignation ou de tendresse, il les a tous appuyés sur le rebord d'une même table, et seule la fuite des solives révèle l'éloignement du fond, mais cette profondeur est déserte, inutilisée.

Chez Raphaël, au contraire, ce n'est pas seulement chaque personnage qui se meut librement, mais la foule entière qui évolue dans l'espace. Dans la *Dispute*, le concile céleste de l'Église triomphante n'est pas établi sur un plan comme le bas-relief d'un tympan; les figures sont disposées sur la paroi invisible d'une abside; de chaque côté du Christ, les apôtres assis dessinent un demi-cercle et les anges qui se balancent trois par trois, comme les formes vagues et lumineuses qui animent si étrangement le ciel, semblent suspendus à un même point, emportés autour d'un même axe; lorsqu'il a voulu traduire la profondeur illimitée du ciel, Raphaël, instinctivement, l'a conçue comme un intérieur de coupole. Au-dessous, dans cette peinture symbolique de l'église militante, si l'hostie produit une aussi extraordinaire attraction sur la foule des docteurs, c'est que tous les mouvements convergent en profondeur; le centre où tendent les regards et aussi celui du spectateur, est le point le plus éloigné de la composition. Car toutes ces figures n'ont pas, comme on est tenté de se le représenter au souvenir, le visage en extase, levé vers une image céleste; d'autres peintres, Ingres, dans son *Apothéose d'Homère*, ont aussi exprimé l'adoration, avec des hommages qui s'élèvent obliquement vers un sommet; aussi sa composition est-elle plate comme celle d'un fronton. Dans la fresque de Raphaël, le mouvement ascensionnel est à peine perceptible dans les corps. Sans doute l'adoration monte silencieusement de tous les cœurs, mais jamais on n'a nivelé les multiples têtes d'une foule sous une ligne plus calme. L'hostie est vraiment au centre d'ondes circulaires; si nous devions, à notre tour, apporter notre acte de foi au pied de l'autel, il ne faudrait pas seulement gravir quelques degrés pour le toucher, mais s'enfoncer dans cette assemblée qui s'ouvre pour dégager une avenue vers l'hostie sainte. Les figures les plus éloignées du mystère, celles qui sont le plus près de nous, s'appuient à des balustrades où nous pourrions mettre la main, s'agitent et parlent fort; celles qui touchent à l'autel sont déjà transfigurées par la distance; leurs gestes et leurs voix s'effacent dans le lointain.

Dans l'*École d'Athènes*, plus encore que dans la *Dispute*, Raphaël a tiré de la représentation de l'espace l'effet principal de sa composition. Ici,



Raphaël. — L'École d'Athènes. (Vatican, 1511.)

Cliché Hanfstaengl.

la vue est presque partout bornée par des murs et des voûtes. Si dans la *Dispute*, d'ailleurs, se retrouve encore ce merveilleux lointain que les Ombriens faisaient fuir à l'infini, il ne contribue en rien à la disposition

des personnages lointains en profondeur. Le seul espace dont s'empare le dessin de Raphaël, ce n'est pas la plaine illimitée qu'arrête seule la faiblesse de notre vue, mais cet espace assez proche pour être évalué exactement par l'œil; l'architecture savante, avec ses lignes nettes, joue le rôle d'un dessin de descriptive; elle encadre la profondeur et mesure l'éloignement. Notre regard, par-dessus les groupes, va rejoindre les deux personnages essentiels, les plus éloignés, Aristote et Platon. Ils s'avancent tranquillement entre deux haies de disciples et nous comptons instinctivement les pas qui les portent vers nous. Au premier plan, à droite et à gauche, deux cercles de figures; entre les deux plans, des marches pour dénombrer les pas du jeune homme alerte qui remonte vers le fond; la disposition des groupes et le mouvement des personnages, tout ici parle de l'espace. Bien qu'il soit encadré par les lignes de l'architecture, celui-ci n'est pourtant pas enfermé par les voûtes et les cloisons. A droite et à gauche, des figures courent sur les bords, en plein élan; elles font penser au vide qui est derrière ou devant elles et continuent par delà le cadre à développer l'étendue. Ces travées semblables à celles du Saint Pierre de Bramante alors inachevé, elles ne sont pas une prison; les hautes voûtes laissent circuler librement l'air du plein ciel, et par les ouvertures le regard peut fuir à l'infini.

Si Corrège ne devait inventer quelques effets plus hardis encore, cette décoration serait le dernier terme de l'évolution commencée par Giotto et les peintres du XIVe siècle qui, les premiers, animèrent et firent mouvoir les vieilles images que les byzantins collaient sur un fond plat. L'espace de Raphaël continuerait par delà la muraille évanouie l'atmosphère réelle des Chambres, si sa peinture était réaliste et s'il s'était proposé de faire illusion. Mais ce fresquiste est trop florentin pour ne pas, malgré son exactitude, dédaigner la ressemblance matérielle. Cet espace est idéal, conçu abstraitement à la manière savante; dans cet effet merveilleux, il n'y a pas tant une observation ingénieuse qu'une déduction impeccable de la perspective et une connaissance de toutes les ressources du dessin. De là cette aisance souveraine dans les gestes de chaque figure comme dans la disposition des groupes. Si ces draperies n'offrent pas aux yeux le bariolage amusant des fresques de Pinturicchio, si les couleurs sont sobres, généralisées, dépouillées de tout caractère matériel, jamais vêtements n'ont dessiné de plus nobles attitudes : attitudes simples, amplifiées par ces plis larges dont Fra Bartolommeo enveloppait les saints dressés à côté de la Vierge. Mais chez le Frate, l'action des corps est nulle et les attitudes

monotones. Dans l'École d'Athènes, une étonnante variété de gestes s'enferme dans la symétrie presque absolue des groupes. Un jeu de lumières et d'ombres, opposées par facettes, articule ces masses, y met une agitation continue; rien d'alerte et de remuant comme cette foule. Avec quelle aisance ces corps se meuvent, se dressent, se courbent, se détournent, marchent, courent, se campent pour écouter ou pour parler, tout au bonheur nouveau d'agir librement! Ils ne s'appliquent pas seulement, comme chez Vinci, à trouver la pose qui rendra visible leur sentiment; ils n'essaient pas, comme chez Michel-Ange, leur souplesse et leur force; ils prennent des attitudes plus simples, naturelles, bien équilibrées, mais qui se trouvent toujours harmonieusement associées aux figures voisines. Nulle tension, nul effort; une aisance majestueuse où chaque partie s'organise dans le tout. Un personnage de plus ou de moins dans une foule de Pinturicchio ne dérangerait rien; dans une composition de Raphaël, il romprait un équilibre et briserait le rythme.

Enfin ces deux vastes décorations ne sont aussi chargées de pensées, l'idée n'apparaît aussi magnifique, aussi forte que parce qu'elle est l'âme même de la composition pittoresque. Le centre perspectif conduit naturellement le regard au centre moral; de là naissent les ondes qui vont, en s'élargissant, animer la composition tout entière. Ici l'hostie, point de contact entre le ciel et la terre, trait d'union entre Dieu et l'homme, mystère de l'Eucharistie qui est le tout du christianisme et vers lequel l'Église entière gravite. Là Platon et Aristote dominant l'agitation variée de la recherche scientifique, tournés l'un vers l'autre et opposés pourtant, unis et dissemblables, comme les deux faces de la pensée humaine partagée entre l'idéalisme qui suspend le monde aux formes idéales et le positivisme qui, des phénomènes sensibles, fait lever la science. Raphaël a-t-il été inspiré par quelques humanistes de son entourage? Ses dévots ne peuvent supporter cette idée. Et qu'importe? Qui ne voit que l'idée en elle-même est chose assez banale et ne serait qu'allégorie assez plate si le style du peintre ne l'avait magnifiée? Les hommes du moyen âge avaient mis en peinture la théologie et la philosophie de leur temps, mais leur peinture est littérale et formaliste; c'est une symbolique qui ne se comprend pas sans commentaire. Ici point n'est besoin de savoir le nom de tel savant ou de tel docteur; le peintre a rendu visible la curiosité active de l'intelligence humaine aussi bien que l'exaltation ardente de la foi.

Si c'est pour lui donner plus d'unité que Jules II a voulu que la déco-

ration entière des Stances fut de la main de Raphaël, il avait compté sans la mobilité, l'instabilité de son peintre. Raphaël est un jeune homme de vingt-huit ans dont la formation n'est pas achevée, son génie n'est point encore fixé quand il meurt. D'une Stance à une autre le style n'est plus reconnaissable ; la chambre d'*Héliodore* diffère de la chambre de *la Signature* autant par l'esprit que par l'effet général. Au lieu du majestueux symbole de la philosophie et de la foi, des allusions aux événements contemporains, le miraculeux triomphe du pape sur le roi de France. Sans doute dans l'*Héliodore chassé du temple,* l'effet important vient encore du rôle donné à l'étendue ; les archanges qui flagellent Héliodore et l'ont projeté à droite ont traversé l'espace d'un vol instantané, et le vide dans lequel l'un d'eux est suspendu évoque à merveille la trajectoire de son corps lancé. Mais dans cette fresque comme dans les trois autres, une préoccupation nouvelle est sensible. La couleur est devenue plus chaude et plus éclatante, les architectures n'ont plus la pâleur grise du portique où s'entretenaient les philosophes de l'école d'Athènes ; elles ont des rousseurs presque cuivrées et les figures se détachent sur des ombres, au lieu d'être des silhouettes presque sombres, isolées sur un fond clair. Les autres fresques montrent de curieux éclairages ; ici, saint Pierre est délivré de prison par un ange enveloppé dans un globe éblouissant, et les gardes dorment sous les pâles rayons de la lune qui violemment se réfléchissent sur l'acier de leurs cuirasses ; là, une composition purement pittoresque, à la manière vénitienne : dans la *Messe de Bolsène* des uniformes de gardes suisses, des boiseries et des velours, des taches rouges et des taches vertes charment d'autant plus que Raphaël nous avait déshabitués de la couleur. En effet il vient d'en reconnaître la puissance ; un Vénitien, Sébastiano del Piombo, est installé à Rome et l'ancien élève des Florentins a tôt fait de s'assimiler ce qu'il pouvait adapter à ses fresques de la peinture vénitienne. Ces deux hommes impressionnables, pour s'être un temps liés d'amitié, ont confondu leur manière. Et c'est ainsi que Raphaël a réchauffé de rousseurs vénitiennes la sobre grisaille de l'école d'Athènes.

Les transformations de Raphaël ne sont pas terminées. Après la période vénitienne, la période antique. Au peintre chargé par Léon X de surveiller les fouilles de Rome et d'assurer la conservation des œuvres découvertes, l'archéologie impose encore un nouveau style. Déjà, dans la rencontre d'*Attila et de Léon III,* il y avait bien des figures empruntées aux bas-reliefs de la colonne Trajane, des cavaliers et des chevaux pesamment équilibrés comme des figures de sculpteurs ; mais l'*Incendie du Borgo* et

plus tard la *Bataille de Constantin* ne seront plus guère que des études de nu. Le motif dominant, dans la *Dispute* et l'*École d'Athènes*, c'était le


Cliché Alinari.

Raphaël. — L'incendie du « Bourg », au fond l'ancienne église Saint-Pierre. (Vatican, 1517.)

jeu de draperies plastiques, à la mode florentine de Fra Bartolommeo et de Vinci. Dans l'*Incendie du Borgo*, les draperies, lorsqu'il y en a, sont col-

lantes pour dessiner le corps humain. Les figures n'agissent pas ; ce sont des statues fortement campées, mais qui ne composent pas de mouvement commun et restent isolées, surprises en de belles poses, dispersées dans un désordre immobile.

Dans cette œuvre, commence la crise qui va compromettre à tout jamais l'école romano-florentine et toutes les écoles d'Europe qui viendront se placer sous sa dépendance ; c'est le moment où les peintres, suivant à leur tour le mouvement archéologique, se mettent à copier, à défaut de tableaux, des statues antiques. La forme chère aux artistes italiens de 1500 était apparentée à celle des marbres sortis du sol. Michel-Ange sculpteur, pastichait des œuvres gréco-romaines et Raphaël transpose aisément un croquis d'après nature en inspiration antique. Mais l'erreur était de croire que la forme peut être indépendante de la matière ; et qu'un peintre contemple impunément des marbres. Les seuls qui sauront tirer de la nudité un parti vraiment pittoresque seront les Vénitiens et les Flamands, ceux qui, au lieu de dégager d'un corps une statue, trouveront à le contempler le même plaisir sensuel que donne la vue d'une belle étoffe ou d'un paysage : alors ils feront vivre la chair. Le dessin de Raphaël malgré la pureté de ses contours, conserve une rondeur un peu banale et ne pouvait, en copiant des marbres, que s'émousser encore et s'alourdir ; il ne détaille pas le mécanisme anatomique à la manière du xve siècle : et sans doute on ne saurait s'en plaindre. Mais son modelé est quelque peu inerte, sans rien de la houle mouvante qui chez Michel-Ange dessine l'effort musculaire ; sans rien de cette subtilité nerveuse, de ce frémissement vital que Léonard de Vinci met toujours dans les rondeurs d'un visage féminin ou d'un corps d'enfant. Malgré sa grande admiration pour Raphaël, Vasari, fait remarquer que le « dessin des nus, dans la salle de l'*Incendie du Borgo*, quoique très bon, n'est pas parfait en tout point ». A ces athlètes vigoureux, à ces fières matrones aux flancs robustes, redressées avec des gestes superbes de canéphores, il ne manque que de se mouvoir et de vivre. Il faut un coup de vent dans les vêtements pour simuler une agitation ; les nudités sont fixées. De plus le fresquiste ne peut guère animer et varier la pâleur monotone des figures : pour les chairs de femme, une teinte plâtreuse, pour les corps d'hommes, de la terre sèche et de la brique pilée ; pour éclairer ces lourdes anatomies, il faut assombrir l'atmosphère générale de la composition. Dans la *Dispute* et dans l'*École d'Athènes*, tout est léger, suspendu dans l'air ; figures et draperies se découpent et se meuvent en pleine clarté, sur un fond

général d'architecture ou de paysage d'une couleur blanchâtre, la lumière de la fresque. Et voici que dans l'*Incendie du Borgo* et la *Bataille de Constantin,* parce qu'elles sont nues, les figures doivent, pour paraître claires, s'enlever sur un arrière plan obscur. La fresque échoue à donner quelque transparence à cette large pénombre ; une opacité fumeuse noircit maintenant les murailles auxquelles l'ancienne fresque conservait leur clarté, en laissant paraître sous de sobres couleurs la blancheur de la chaux.

Mais, à la Farnésine, une villa qu'il dut décorer avec des épisodes tirés du mythe de Psyché, Raphaël a pu faire de la plastique pure et rejeter tout ce qui n'est pas le corps humain ; ses nudités, il les a détachées de terre, dégagées de toute ambiance, pour les dresser en plein ciel, sur un bleu intense, en des pendentifs triangulaires, comme si elles étaient vues dans une percée vers le ciel. Des formes pleines, dures sans maigreur, rondes sans mollesse, de grands corps rouges ou pâles posent, voltigent, descendent, montent ; des anges dansent, filent, tournent, joyeux et robustes, et entre-temps inventent une prodigieuse variété d'attitudes. Raphaël n'était rien alors qu'un créateur de formes et de gestes magnifiques. Le *Triomphe de Galatée,* exécuté quelques années auparavant dans la même villa, montre à quel degré de poésie radieuse peut atteindre cet art de la forme humaine. La nymphe qui, au milieu d'un cortège de tritons, dans un essaim d'amours, évolue sur la surface de la mer, réalise une des gracieuses attitudes que l'art moderne ne doit pas à la statuaire antique ; une exquise souplesse de modelé jointe à cette rondeur des formes chère à Raphaël. Ces attitudes, à la réflexion, prennent un sens et l'on peut, à la rigueur, sur le plafond de la villa reconnaître les acteurs de la fable de Psyché ; en réalité, il n'y a ici que des caprices plastiques, le peintre s'amuse à déployer des corps dans un encadrement paradoxal, un triangle qui pointe en bas. Pour Raphaël il n'y a pas eu là de difficulté à vaincre, mais au contraire un motif qui a déterminé ses inventions et comme fourni un thème à ses variations. Quand, sur le centre du plafond, il rassemble côte à côte les Olympiens en deux compositions plus ordinaires, ceux-ci n'ont plus rien de la grâce alerte qu'ils montraient isolément ; l'ensemble devient pesant et décousu. En effet des statues ramassées en grand nombre forment des groupes lourds et monotones. Pour montrer une foule, il faut avant tout peindre un milieu, architecture ou paysage, et faire dominer le sentiment de l'espace.

Enfin, une série d'œuvres, la décoration des Loges du Vatican et des

cartons de tapisseries, bien qu'elles ne soient pas de la main de Raphaël, mais exécutées sous sa direction seulement, allaient exercer sur l'avenir de la peinture une prodigieuse autorité. Le peintre, encore une fois, développe en une œuvre abondante et facile les résultats d'une enquête longue et laborieuse. La Bible et l'Evangile, ne peuvent, comme la mythologie olympienne, se transcrire en thèmes purement plastiques; Raphaël va donc recommencer la peinture dramatique, représenter des scènes historiques et humaines, comme l'avaient fait au XIVe siècle Giotto et ses continuateurs. Après un siècle de travail purement pittoresque, de recherches sur les lois de l'espace ou le mécanisme du corps humain et les aspects innombrables qu'il prend en se mouvant, après les tentatives de Léonard de Vinci et ses découvertes sur la physionomie humaine, la peinture va recommencer l'œuvre du moyen âge chrétien avec les ressources d'un art devenu savant. Le XVe siècle avait laissé s'appauvrir une opulente iconographie et du cycle biblique et évangélique n'avait retenu que de rares motifs; après un siècle de gymnastique, l'art se reprend à une tâche utile; la peinture, à nouveau, se met à raconter la vie de Jésus et des saints. Celui qui a su amasser dans son œuvre tout l'acquis du XVe siècle, Raphaël, se trouve ainsi à l'origine de cette inconographie nouvelle ou renouvelée, qui sera désormais celle de la peinture européenne presque entière.

Ici, tout l'art consiste dans la manière de grouper les figures et de les mouvoir; chez Raphaël, les groupes sont si bien ordonnés et les attitudes si expressives que, depuis Giotto, nul artiste n'avait encore fait parler la peinture avec cette clarté. Dans les *Cartons*, la mise en scène, adroite et majestueuse, parle au premier coup d'œil; quelques acteurs miment un drame; tout autour, des groupes reproduisent les émotions et les propagent, ainsi que des choreutes; sur les ailes, les draperies s'animent encore de plis mouvementés. Dans les *Loges*, les compositions sont si petites et entourées de tant de fioritures ornementales que les personnages ont du se résigner à n'être que de simples arabesques; pourtant, même en ces tableautins, les figures sont élégantes et expressives; Raphaël, avec une merveilleuse variété, sait assouplir son dessin aux nécessités de l'histoire et de la psychologie. Et quand il augmente son effort en des compositions plus vastes, une Montée au Calvaire (le Spasimo), la Transfiguration, ses grands personnages avec leur geste et leur grimace de théâtre, paraissent d'un pathétique prétentieux et lourd auprès des figurines des Loges, si simples et si remuantes.



Cliché Anderson

Raphaël et ses élèves. — Les Dieux reçoivent Psyché. (Rome, plafond de la Farnésine, 1518-20.)

Dans ces œuvres dernières, la collaboration des élèves est de plus en plus importante. C'était à Florence une pratique fréquente chez les fresquistes de composer les cartons, pour laisser à des aides la transposition sur le mur. Raphaël n'est présent que dans l'invention et la composition. Francesco Penni, Perino del Vaga travaillaient sous sa direction et ont exécuté aussi beaucoup de tableaux sortis de son atelier. Jean d'Udine est surtout un peintre d'ornement; c'est lui qui a imaginé et peint les *grotesques* des Loges. Parmi les élèves de l'illustre atelier, c'est Jules Romain qui eut la plus forte personnalité ; de lui l'immense bataille de Constantin au Vatican, de lui cette coloration rouge qui alourdit les nobles académies de Raphaël. Une fois le maître disparu, l'élève s'abandonne à cette ivresse du nu qui, après Michel-Ange, s'empare des sculpteurs et des peintres italiens. Le palais du Té à Mantoue, construit et décoré par lui, est rempli d'une mythologie dévergondée. La verve est robuste et copieuse sans doute, mais il ne reste plus rien de ces délicatesses précieuses qui donnent tant de puissance sur notre sensibilité aux œuvres florentines.

Ce n'est point parmi les collaborateurs immédiats de Raphaël qu'il faut chercher ses principaux continuateurs. A son œuvre était réservé un rôle plus important encore que celui de Giotto dans la peinture du XIVe siècle. Ses élèves directs, désorientés par sa disparition, se laissèrent pour la plupart entraîner par l'art vertigineux de Michel-Ange qui, jusqu'au milieu du XVIe siècle, continue à enfiévrer l'imagination italienne. Raphaël lui-même avait subi cet ascendant. Sebastiano del Piombo, Jules Romain, Daniel de Volterre, tous ceux qui avaient aimé, aidé, et imité Raphaël, subirent l'irrésistible sortilège des démons de la Sixtine. Mais, dans la seconde moitié du XVIe siècle, il y eut un retour vers le peintre des Stances et des Loges. La contre-réforme catholique, qui allait provoquer un renouveau de peinture religieuse, et l'humanisme, qui donnait de plus en plus le goût de la peinture d'histoire, trouvaient dans l'œuvre de Raphaël des modèles tout prêts. On continua d'admirer beaucoup les fresques de la Signature, mais cette Somme symbolique de l'esprit humain au commencement du XVIe siècle intéressait moins que les « peintures d'histoire » des Cartons et des Loges, ou même que la poésie mythologique de Galatée ou de Psyché. Les saintetés ou tableaux d'histoire, innombrables à partir de la fin du XVIe siècle, sont imaginés par des esprits familiarisés avec Raphaël et auxquels Michel-Ange souvent paraît déraisonnable.

Dans son œuvre, les Bolonais, les Flamands et les Français du XVIIe siècle vont trouver des attitudes pour toutes les situations, et, en même temps que de superbes poses, des mimiques appropriées à chaque sentiment. C'est selon l'image qu'il en a donnée que désormais sera



Cliché Alinari.

Raphaël et ses élèves. — Joseph explique les songes du Pharaon. (Loges du Vatican, av. 1519.)

représenté l'univers de la Genèse, de l'antiquité juive et de l'antiquité païenne. Le formidable Jéhovah de Michel-Ange, le robuste nageur du chaos, ne serait pas resté dans l'iconographie chrétienne, si Raphaël ne l'avait fait sien. La Bible et l'Évangile des peintres, c'est maintenant la série des Cartons et des Loges; l'univers où vont se réunir les imaginations, c'est ce monde simplifié, décoloré, un peu abstrait, dans lequel les

personnages sont costumés comme des sénateurs ou des légionnaires romains, où les paysages ont les lignes simples, les horizons ouverts de la plaine du Tibre, où les grands événements de l'histoire s'encadrent en de magnifiques architectures qui sont des reconstitutions de ruines et des copies de Bramante. Il n'y a point en Italie d'autre génie qui ait autant que celui-là renouvelé les habitudes de l'imagination humaine. Il a fait l'effort d'invention nécessaire à plusieurs siècles de peinture.

L'ampleur exceptionnelle de ce rôle historique s'explique d'abord parce que l'art de Raphaël résume et met à la portée de tous les acquisitions définitives de la longue enquête florentine. Cette iconographie renouvelée qu'il présentait à l'art moderne apportait en elle une leçon de dessin ; elle apprenait à mouvoir dans l'espace des corps viables, à exprimer des sentiments clairs, à grouper en une composition rythmée des figures élégantes ; en elle venaient s'harmoniser toutes les énergies du quattrocento, et dans l'aisance du résultat disparaissait l'effort de la recherche. Aussi, pendant près de trois siècles, l'œuvre si admirée de Raphaël s'est-elle dressée entre le goût moderne et l'art moins sûr des précurseurs. Vasari, plus juste parce qu'il estimait la valeur des artistes dans la mesure où ils avaient enrichi la langue de leur art, reconnaissait des peintres de génie dans les deux siècles antérieurs. Mais l'arrêt de l'art moderne au XVIe siècle, sa jonction avec l'art antique firent naître pour la première fois l'idée d'une beauté identique pour tous les temps, un idéal absolu. Durant deux ou trois siècles, Raphaël fut, parmi les modernes, le représentant de cet idéal perdu pendant le moyen âge et retrouvé au XVIe siècle. L'inspiration antique, aussi bien que l'expression morale de cette œuvre, la prédestinaient d'ailleurs aux commentaires des esthéticiens classiques. Maintenant que la connaissance de l'histoire a élargi notre faculté de comprendre à toutes les écoles et tous les temps, l'œuvre de Raphaël prend comme les autres sa place dans l'évolution générale, mais elle n'en a pas moins, pendant plus de trois siècles, dominé cette évolution.

Enfin l'œuvre de Raphaël appartient à Rome, la ville à la gloire universelle. Lorsque les peintres de l'Europe septentrionale commencèrent à passer les Alpes, pour venir étudier sur place cet art prestigieux qui semblait ressusciter la splendeur antique, c'est à Rome qu'ils accouraient tout naturellement. Rome hantait le souvenir des humanistes, et la peinture de Raphaël qui continue celle de Florence allait bénéficier de tout le prestige du nom romain. Malgré tout ce qu'il y a d'universel en lui,

l'art florentin serait peut-être resté provincial et local ; installé à Rome, il allait naturellement devenir européen. Rome, dit Montaigne, « seule ville commune et universelle : le magistrat souverain qui y commande est reconnu pareillement ailleurs ; c'est la ville métropolitaine de toutes les nations chrétiennes ; l'Espagnol et le Français, chacun y est chez soi ». Montaigne parle ici de la ville catholique ; mais qu'il s'agisse du monde des humanistes, Rome apparaît encore comme la capitale, le centre vers lequel sont tournées toutes les intelligences ; « j'ai eu connaissance des affaires de Rome, longtemps avant que je l'ai eue de ceux de ma maison : je savais le Capitole et son plan avant que je susse le Louvre, et le Tibre avant la Seine. J'ai eu plus en tête les conditions et fortunes de Lucullus, Metellus et Scipion, que je n'ai d'aucun homme des nôtres ». Comment les peintres et les artistes n'auraient-ils pas suivi ? L'archéologie venait de donner un élan nouveau au mouvement artistique, et c'est à Rome seulement que se pouvaient étudier les reliques antiques, architecture et sculpture : les peintures manquaient, mais Raphaël et son école n'y avaient-ils pas suppléé ? Raphaël fut donc classé parmi les héros de l'art et par son intermédiaire, l'art florentin devint universel.

HUITIÈME PARTIE

L'INFLUENCE ITALIENNE SUR L'ART DU NORD

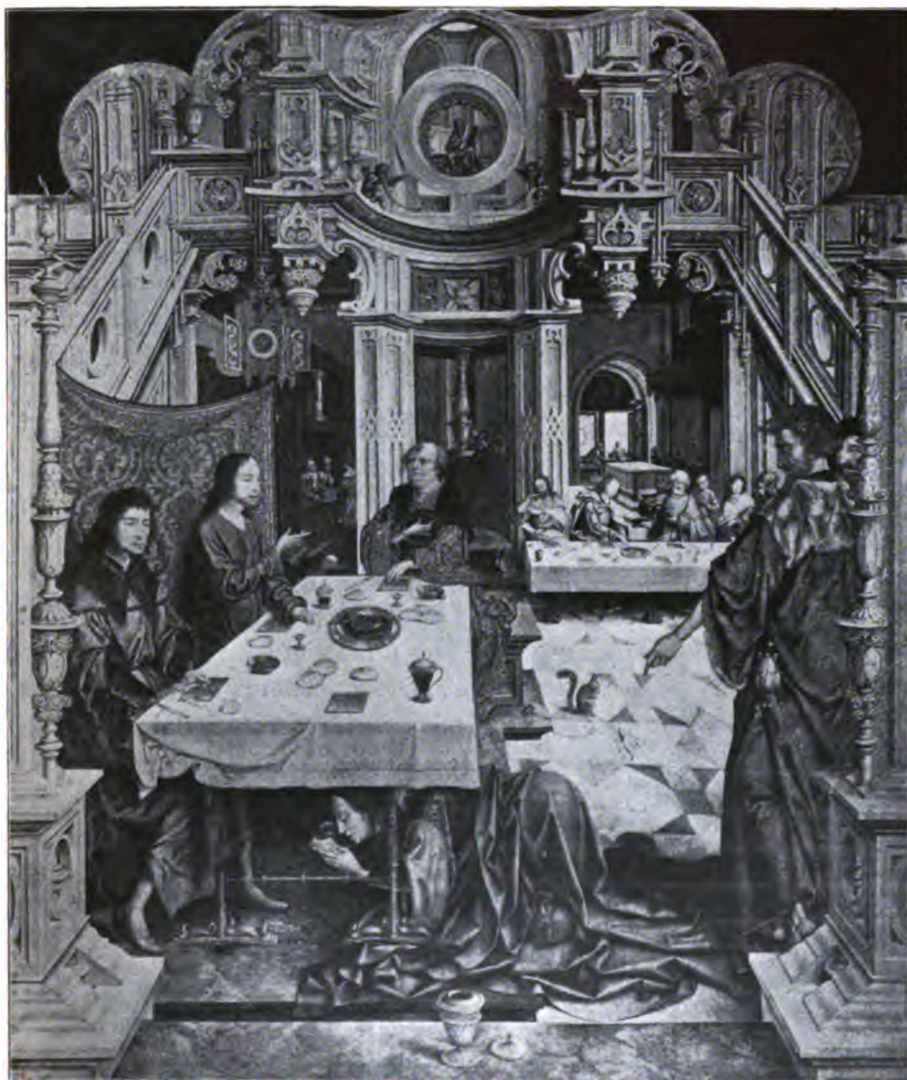
CHAPITRE PREMIER

LE ROMANISME DANS LES PAYS-BAS[1]

Dès le premier quart du XVIe siècle, chez tous les peintres du Nord des Alpes, Néerlandais, Allemands ou Français, l'inspiration gothique semblait épuisée et la splendeur de l'art italien rayonnait sur l'Europe. Ces peintres, dont tout l'art était de bien observer, se sentaient mal assurés dès que la réalité ne pouvait les guider. Tandis qu'ils s'absorbaient dans leur réalisme méticuleux, les Italiens qui n'avaient pas les qualités des peintres du Nord, avaient développé en eux-mêmes celles qui manquaient aux peintres germaniques. Leur art, né d'une nécessité décorative, fut, d'un bout à l'autre de son histoire, dominé par l'élégance du dessin et le rythme de la composition. Le plus réaliste des florentins n'a jamais copié la nature sans mettre dans son œuvre un équilibre ; c'est pour son goût un impérieux besoin auquel il obéit d'autant plus naturellement qu'il ne s'en rend même plus compte. Sa contemplation discipline la vie, organise le désordre de la nature, dépouille la réalité touffue de tout ce qui ne saurait entrer dans une décoration sans en briser les cadres délicats. Devant cette distinction souveraine, les peintres du Nord connurent leur gaucherie. Et, pendant tout le XVIe siècle, leur effort fut d'enfler leur prose

[1] Wauters. *Bernard van Orley*, Paris, 1893. — Dollfus. *Hieronymus Bosch* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*), Vienne, 1898. — Hymans. *Breughel le Vieux* (*Gazette des Beaux-Arts*), 1890. — R. van Bastelaer et Georges H. de Loo, *Peter Brueghel, son œuvre et son temps*, Bruxelles, 1907. — Maurice Gossart. *Jérôme Bosch*, Lille, 1907. — L. Maeterlinck. *Le genre satirique dans la peinture flamande*, 2e éd., Bruxelles, 1907.

exacte pour lui donner le nombre oratoire, et cadencer leur style à l'italienne.



Cliché Hanfstaengl.

Jean Gossart (?) (Jean de Mabuse). — Jésus chez Simon le Pharisien ; à ses pieds la Madeleine. (Bruxelles, Musée, vers 1520.)

C'était commettre l'erreur des éclectiques de tous les temps : croire que les mérites s'additionnent ou s'échangent. La manière d'une école lui est inhérente, tient à son origine, à toute son histoire, à des conditions

matérielles ou morales qui ne se transposent pas d'un pays à un autre. Le plus grave défaut, pour un artiste, n'est pas dans telle ou telle infériorité de ses moyens, mais dans l'insincérité, dans l'emprunt d'un langage expressif chez le voisin, qui devient formule vide chez l'imitateur. Quand ils virent les demi-dieux de Raphaël et de Michel-Ange, les peintres du Nord trouvèrent ridicules les maigres figures gothiques : « on en est venu à un tel degré de sottise en ce pays » dit Carel Van Mander, en parlant des Pays-bas, « que la sécheresse, la maigreur — qu'il est permis de qualifier une maladie — est tenue pour un ornement et une qualité. Les Italiens sont plus sages. Depuis l'antiquité, ils aiment à voir leurs belles matrones bien en chair, comme elles le sont encore... » Ailleurs le même peintre-historien, cherchant la raison de cette supériorité du style italien, la découvre dans l'imitation de l'art antique, que les Italiens ont pu pratiquer de bonne heure : « Grâce à ce puissant secours (des statues antiques), les Italiens ont pu arriver de bonne heure à la juste conception de la vraie nature, tandis que nos Flamands s'appliquaient encore à chercher le progrès par un travail routinier, sans autre modèle que la nature vulgaire... » Aussi, par delà l'art italien de la Renaissance, ces hommes vont-ils tendre vers l'art antique. Van Mander tout le premier, dans son « Livre des peintres », pille les auteurs anciens ; ici une idée philosophique, là une grande image oratoire ; ailleurs c'est Cynthius qui lui tire doucement l'oreille pour le remettre dans le droit chemin, comme il faisait jadis à Virgilius. Son livre commence par une ronflante dédicace qui rappelle le début des traités de Cicéron, l'éloge du correspondant, de son goût, du goût de ses ancêtres et, pour honorer sa profession, et chanter les louanges du « vaillant Bacchus ou Dionysos, le premier brasseur », il fait ronronner une lourde période. Les peintres romanistes vont encadrer d'architectures antiques des bourgeois flamands dépourvus de toute élégance, de la même manière que Van Mander met un frontispice d'humaniste à ses maigres chroniques.

« Rome, la ville célèbre et séductrice, tant ornée d'œuvres d'art qu'on la dirait créée pour les peintres » va dès lors, et pour plusieurs siècles, attirer les peintres, d'où qu'ils soient au Nord des Alpes. Le pélerinage à Rome, le séjour prolongé en Italie sont obligatoires pour quiconque veut la gloire et la fortune ; plus que jamais les artistes se détachent de leur milieu natal et les vieilles écoles locales, si vivaces au xve siècle, gardant quelque chose de chacun de ces peintres errants, laissent leur style particulier s'unifier peu à peu dans le romanisme général. Les condi-

tions de l'art vont être transformées complètement par cette obsession de Rome, et pour plusieurs siècles. Anvers, Bruxelles, Harlem, Francfort, Augsbourg, laissent partir sur la route d'Italie les jeunes apprentis qui restaient autrefois enfermés dans un atelier de la ville; les voici marchant ou chevauchant à petites étapes, d'hôtellerie en hôtellerie, de ville en ville, où ils s'arrêtent de temps en temps pour vendre quelques peintures et renouveler leur viatique. Et ce sont toutes les aventures du voyage que l'imagination amplifie et que l'on se racontera au retour : la rencontre imprévue avec un illustre confrère, les démêlés avec un filou, les dangers courus aux passages des Alpes, glissades, chutes, gelées; puis c'est l'Italie, les villes saintes de l'art, Venise, Milan, Bologne, Florence, et enfin Rome; un Tedesco de plus va, rôdant et dessinant, au milieu des ruines.

Les plus habiles trouvent de l'ouvrage, portraits ou paysages, pour les collectionneurs, font même des saintetés pour les églises, deviennent illustres et se fixent. Les aventures de la route, bonne fortune ou fâcheux accident, en arrêtent quelques-uns en chemin, à la cour d'un prince allemand, une dans ville française, en entraînent d'autres bien loin, jusque chez le Turc. Ceux qui reviennent ont la mémoire emplie de visions merveilleuses et leurs cartons bourrés d'esquisses ; sans façon, ils vont désormais exploiter ces emprunts à l'art antique ou italien. La spécialité de l'un est de pasticher Raphaël; l'autre copie Michel-Ange; un troisième imite Parmesan à s'y tromper; avant son départ il peignait de menus paysages avec de petites maisons et des campagnards.

Van Mander écrit naïvement : « les peintres qui ont fait à l'étranger, particulièrement en Italie, un séjour de quelque durée, rapportent généralement chez nous un style qui passe en beauté, comme en excellence, l'ancienne manière néerlandaise » et cette phrase résume l'esthétique de la peinture européenne pendant plus de trois siècles.

Il est facile de suivre les progrès de cette invasion italienne dans le goût flamand, durant le XVI[e] siècle. Les premiers romanisants, Gossart (1470-1541), Mostaert (1474-1554), Bellegambe (vers 1470 — après 1532) juxtaposent, sans les mêler, des images de Flandre et des emprunts à l'Italie. Ce sont d'abord les accessoires qui dans ces compositions se trouvent transformés. Les peintres encombrent les fonds de leurs tableaux avec des architectures lourdes et savantes, où se combinent les derniers caprices du flamboyant, les arêtes nettes de la décoration classique et la polychromie des marbres italiens. Mais des figures du XV[e] siècle, le Christ de Memlinc ou de Thierry Bouts, se promènent encore dans ces palais, dont le peintre s'est émer-

veillé tout le premier ; ils ont beau être chargés d'étoffes riches et de broderies, ces personnages semblent bientôt d'allure humble et de race misérable.

Mais déjà chez Bernard Van Orley (1490-1542), Michel Coxie (1499-1592) dit « le Raphaël Flamand », chez Lambert Lombard (1505-1566), Frans Floris (1518-1570), Martin de Vos (1532-1603), les héros italiens ont remplacé les maigres figures gothiques. L'ampleur des formes, ce large dessin qui modèle des gonflements de muscles et des plis de draperies, les maîtres d'Anvers le transposent dans leur peinture. Les artistes qui travaillent en Italie lorsqu'ils la visitent, et qui exercent sur eux une grande influence, ce ne sont plus les inventeurs puissants du siècle à ses débuts, ce ne sont pas encore les ingénieux éclectiques de l'école bolonaise, mais les dessinateurs exacts et glacés de l'école florentine finissante ; sans doute, Vinci, Raphaël et même Michel-Ange ont été imités, mais surtout peut-être Bronzino et Vasari ; on retrouve continuellement dans la peinture flamande de ce temps la correction froide et élégante des peintres florentins de 1550 et la pâleur de leur coloris. Ces Anversois romanisés, ces descendants des miniaturistes à l'huile veulent, comme les vastes décorateurs d'Italie, gonfler des muscles, agiter des draperies, emplir de gestes athlétiques leurs cadres trop étroits pour tant de tumulte. Par une telle imitation, ils perdent la gaîté et la fraîcheur du coloris flamand, sans atteindre à la noblesse du dessin italien. L'amusante polychromie qui rendait avec exactitude l'éclat des tissus riches et les harmonies du paysage, se ternit, s'alourdit, devenue inutile, maintenant qu'il faut seulement peindre des architectures et des toges. Et, dans la composition, que de disparates ! Telle figure pillée chez Raphaël ou Michel-Ange s'adapte mal. Parfois elle doit s'étonner du voisinage : dans un noble banquet paraît un joueur de cornemuse, les joues gonflées ; aux grands personnages qui prennent des attitudes héroïques pour se promener sous des colonnades, se mêlent d'authentiques tâcherons du port, et parmi les reines et déesses, il y a bien des maritornes. Ici un bras s'avançant brusquement dessine un raccourci agressif, et c'est pour tendre un verre de vin. Des morceaux à effet, un torse, un jarret roidi, une épaule saillante, rappellent, il est vrai, le modèle vivant, le cuir tanné des mariniers de l'Escaut, et non plus la pâleur abstraite des figures florentines ; mais la simplicité toute naturelle qui, chez les maîtres précédents, n'était qu'amusante bonhomie, devient vulgarité prétentieuse, maintenant que ces magots veulent être demi-dieux. Ce fut

toujours la grande faiblesse de ces peintres néerlandais, si forts dans leur pratique, si mal assurés dans leur idéal. Ils ont de l'habileté et de l'application plus que d'imagination et de sensibilité, et il leur est



Cliché Hanfstaengl.

Bernard van Orley. — A gauche, les amis de Job viennent l'implorer. A droite, la mort du mauvais riche; en bas, le mauvais riche aux Enfers; en haut, l'âme de Lazare dans le sein d'Abraham. Volet du triptyque de Job. (Bruxelles, Musée, 1521.)

indifférent de se pencher sur une nature morte, ou sur un grand tableau d'histoire.

Pourtant cette période ingrate n'est pas à oublier complètement; à force d'emprunts à l'esprit italien, les peintres du Nord finiront par se l'assimiler. Une longue habitude devient une seconde nature et le

xvie siècle en Flandre prépare la venue de Rubens dont l'art chargé de réalité aura l'élan et la puissance des grands décorateurs idéalistes, Raphaël ou Michel-Ange.

Mais dans ces provinces de Flandre, de Hollande, de Brabant, la peinture est un luxe qui tient de trop près aux mœurs pour que l'inspiration se détache tout à fait de la vie locale. Durant le xvie siècle, aux foires et marchés de Brabant et de Flandre, les peintres exposent, pour les vendre, leurs petits panneaux; dans ces kermesses un peu turbulentes où les seigneurs et bourgeois viennent se promener et les paysans danser et boire, ce ne sont pas les prétentieuses imitations du grand art italien qui doivent surtout attirer la clientèle populaire; il y a des amateurs pour se complaire aux vives et spirituelles images de l'existence quotidienne. On ne peint pas seulement pour les églises, mais pour décorer les intérieurs bourgeois. A côté donc de l'idéalisme étranger, le réalisme national, un peu humilié sans doute, ne disparaît point; il se dépouille de toute prétention religieuse et ne fait plus que copier les hommes et les choses des Pays-Bas.

Les uns, comme Cornelisz van Ostaanen, Cornelis Engelbrecht, en même temps que la gentillesse d'exécution et la finesse du coloris, conservent aussi l'habitude des sujets religieux; mais tout le sérieux gothique a disparu. Dans leurs petits tableaux, ce qui occupe d'abord la vue, ce sont les particularités pittoresques des costumes; dans un calvaire d'Engelbrecht, l'œil est amusé par toutes sortes de gentillesses; des lansquenets deviennent personnages importants, à cause des plumes de leurs chapeaux et des crevés de leurs pourpoints; la foule est bigarrée comme une procession endimanchée; Madeleine, les cheveux au vent, encombre la scène de sa robe opulente, et l'on oublie le crucifié, d'ailleurs banal. sur lequel s'apitoie si mal cette poupée enrubannée; on trouve ici l'observation minutieuse, l'exécution raffinée, et, sauf la sincérité religieuse, tout ce qui avait fait au siècle précédent la gloire des maîtres néerlandais.

D'autres se libèrent plus franchement. Tout au début du xvie siècle, finissait de peindre Jérôme Bosch, un des plus curieux maîtres de cette école et qui, des scènes de Jugements derniers, détacha le motif des réprouvés, pour s'amuser de la lutte des damnés et des diables, montrer les grimaces de la cruauté et de la douleur. Ce thème fantastique s'est développé et séparé des Jugements derniers, un peu comme autrefois la comédie antique est sortie du culte religieux. On veut souvent faire de

Jérôme Bosch un peintre de cauchemar, d'une imagination fertile en terreur. Il serait alors bien peu de sa race ; en réalité tout en lui montre qu'il en est. Un dessin pointu, tranchant, un pinceau d'une finesse spirituelle et imprévue, de jolies couleurs transparentes, ce sont les qualités



Cliché Hanfstaengl.

Jérôme Bosch ou un de ses imitateurs.—La tentation de saint Antoine. (Vienne. Galerie impériale.)

des meilleurs ouvriers de Flandre ; et il serait étrange que Jérôme Bosch les eût employées à représenter des fantasmagories, si celles-ci, loin d'être les rêves d'un visionnaire, n'étaient les observations attentives d'un réaliste. Son imagination n'est riche que parce qu'elle combine de manière imprévue des images vraies ; il emmanche à contre sens des têtes et des membres, fait marcher un gros entonnoir titubant, emmêle des ailes de

papillons nocturnes, des bouches de batraciens, des pattes de sauterelles, des coquilles d'œufs, des cartilages desséchés, des arêtes, des yeux ahuris de poisson pâle, des ustensiles de cuisine et tous les déchets de l'office ; il renverse les proportions des choses, enroule des reptiles qui sont des queues de rat grossies, et place des hommes nains au milieu d'insectes géants. Mais ces monstres, fabriqués dans une poissonnerie ou une basse-cour, ce merveilleux, composé par un peintre de nature morte, s'harmonise, en de curieux effets de lumière, avec de grandes ombres et des reflets d'incendie. Saint Antoine s'effraie par habitude de tout cet appareil, mais le peintre assis dans quelque coin, et coiffé d'un feutre très élevé, est tout le premier à s'en amuser. Les diableries de Teniers, d'intention plus comique, seront à peine moins terribles. Celui des peintres flamands qui a montré l'imagination la plus hardie a composé son personnel et son matériel fantastiques avec un bric à brac usuel, comme les fées des contes font des carosses avec des citrouilles et des chevaux gris pommelé avec des rats ; lorsque le sabbat nocturne est fini et que le jour a dissipé les ombres, il ne reste qu'une batterie du cuisine, un arsenal de hangar ou de grenier, merveilleusement peint.

Ce maître du chœur des diableries a été l'initiateur de toute une école ; les Breughel, et en particulier Breughel l'ancien[1] sont des continuateurs de Jérôme Bosch. Mais Breughel ne s'est pas seulement amusé à montrer des damnés piteux et honteux, dénudés, lutinés, boucanés par des diablotins pervers ; la pure réalité lui a semblé assez attrayante pour qu'on n'eût pas besoin de la transformer. Est-ce la malice ou simplement la justesse de son observation qui donne tant de charme à ses paysans? Soit qu'il les montre misérables dans un taudis, ou faisant ripaille dans une noce, se débattant contre des reîtres ou dansant lourdement à la kermesse, les visages sont d'une difformité si juste, les cabrioles si expressives, les couleurs des vêtements si vives à la fois et si harmonieusement unies au paysage, la composition si riche en trouvailles pittoresques, que toutes ces menues laideurs malgré l'atrocité de certains sujets, malgré la vérité de la peinture, semblent avoir été imaginées pour le seul amusement des yeux. Peu de tableaux rendent le regard plus curieux de les explorer ; par la seule spontanéité de son génie, son naturel dénué de toute prétention,

[1] Pierre Breughel le Vieux ou le Drôle (vers 1526-1569), qu'il ne faut pas confondre avec ses deux fils : Pierre Breughel d'Enfer (1564-1638) et Jean Breughel de Velours (1568-1625) qui furent des contemporains de Rubens, peignait à Anvers et surtout à Bruxelles, et était fort en faveur auprès de l'empereur Rodolphe II. Aussi le musée le plus riche en œuvres de Breughel le Vieux est-il le musée de Vienne.

Breughel et tous ceux qui l'ont suivi et continué, ont sauvé, durant l'inon-



Cliché Hanfstaengl.

Pierre Breughel le Vieux. — La chute des Anges rebelles. (Musée de Bruxelles, 1562.)

dation romaniste, ce que la peinture flamande avait de plus précieux ; parmi tant d'autres qui s'évertuaient vers un art transcendant, ils ont continué à peindre pour le plaisir.

Ce n'est pas d'ailleurs qu'il fût un ignorant. Comme les autres, il avait traversé les Alpes et visité l'Italie, mais au lieu de croquis de statues, il rapporta des souvenirs de paysage ; les Alpes, bleuies par l'éloignement, dressent leurs arêtes rocheuses au fond de ses petits tableaux, comme d'ailleurs chez la plupart des primitifs flamands ; parfois la scène tout entière est une gorge abrupte, dont cette gentille peinture diminue d'ailleurs l'effet terrible, car la fuite infinie de la plaine qu'ils habitent ne semble guère avoir inspiré, avant le XVII[e] siècle, les maîtres néerlandais. Et pourtant c'est bien le portrait de son pays qu'a exécuté continuellement ce merveilleux paysagiste, et les souvenirs de Suisse et du Tyrol eux-mêmes perdent leur étrangeté, pour prendre la couleur locale et ne pas dépayser des campagnards plus habitués aux marais qu'aux montagnes. Le *Dénombrement de Béthléem*, c'est l'existence d'un village en hiver ; les choses dorment sous la neige ; les maisons basses, tassées les unes contre les autres, dressent leurs toitures blanches et le ciel est obscurci par cet éclat ; de menues silhouettes sombres s'agitent : gamins qui jouent, ménagères qui triment, fouaillent les marmots, hommes qui causent, le dos arrondi, chariots, brindilles de bois, barriques engagées dans la mare glacée ; la fumée qui monte de quelques cheminées éveille l'idée du foyer, de la chaleur et des bonnes grillades du porc tué vers la Noël. Mais voilà la guerre ; sous prétexte d'un *Massacre des innocents*, le peintre montre la petite place occupée par des cavaliers bardés de fer et surveillant le massacre qui agite de menues formes apeurées, et, sur la blancheur de la neige, détache les innombrables gestes de la cruauté et du désespoir. Et maintenant la *Montée au Calvaire* nous transporte au printemps ; c'est une exécution capitale et, sur le flanc de la colline, grimpe vers le gibet l'immense cohue que pousse une curiosité cruelle. En contrebas, une grande ville encore enveloppée des vapeurs du matin dresse ses toits pointus et ses flèches gothiques. Si la finesse spirituelle des figures est loin d'être indifférente, c'est cependant la justesse et l'harmonie des paysages qui donnent leur plus grand charme aux peintures des Breughel. Grâce à ce coloris flamand si riche et si souple, il a su illuminer l'espace, faire deviner les lointains à travers la transparence de l'air, détacher les feuillages remuants des grands arbres ; sous la verdure des prairies, les terrains fauves du premier plan mettent comme une caresse veloutée. Un peintre du Nord ne compte pas seulement parmi ses moyens le jeu des couleurs et des lumières, il peut rendre sa peinture transparente ou rugueuse et dispose de toutes les gentillesses, de toutes les préciosités du pinceau.

Ce sont des peintres de son école qui vont, durant des années, jusqu'au



Cliché Hanfstaengl.

Pierre Breughel le Vieux. — Le massacre des Innocents (Musée de Vienne, 1563).

xviie siècle, faire vivre modestement la peinture de paysage. Ils se contentent, comme Breughel, de diminuer l'importance du sujet historique

ou religieux et, dans la nature, ne réservent guère plus de place à l'homme qu'à l'animal ou à la plante. Ils peignent des marines, des villes ou des montagnes, et, lorsqu'ils sont allés à Rome, se plaisent à peupler la campagne de maisons italiennes à toits plats, de colonnes brisées et de ruines moussues. Ils sont les premiers qui aient dégagé le pittoresque romain mêlé de nature et d'histoire; leurs tableautins, disséminés et anonymes, permettent de mieux comprendre les paysages de Lorrain et de Poussin, dont ils sont les ancêtres. Du xvi[e] siècle datent ces petits paysages construits en trois plans : au bord du cadre, des teintes brunes; au second plan, la verdure, les arbres, les prairies et les maisons, et, tout au loin, un horizon bleu pâle aux teintes évanescentes où brillent quelques reflets de lumière blanche; par ces trois plans les meilleurs peintres avaient su rendre la profondeur de l'atmosphère, mais chez les imitateurs pressés, cette manière s'est figée en un procédé vraiment trop simple.

Enfin, les maîtres d'Anvers ou de Harlem étaient encore obligés de résister au romanisme par la pratique du portrait. Leur habitude de travailler les yeux fixés sur le modèle, leur imagination placide et leur exécution consciencieuse les prédisposaient merveilleusement à ce genre. Carel Van Mander affirme que « la peinture de portrait d'après nature constituait pour les jeunes artistes la principale occasion de se produire » et regrette même qu'elle les ait détournés des œuvres plus ambitieuses. Mais Van Mander est un romaniste que le grand art a rendu dédaigneux. En réalité, depuis Quentin Matsys, jusqu'à la fin du xvi[e] siècle, presque tous ces faux Raphaël et Michel-Ange flamands, brabançons ou hollandais ont été, entre deux grandes compositions mythologiques, d'excellents portraitistes. Le contact avec la nature leur permettait de suivre sans danger l'influence italienne. Quelques peintres, comme Calcar, se sont si bien assimilé la méthode vénitienne, qu'ils passaient déjà de leur temps pour des peintres de Venise; d'autres étaient attirés auprès des princes, à la Cour de France, d'Angleterre ou d'Espagne; c'est à ces portraitistes septentrionaux, Antonio Moro, les Clouet, Holbein, pour ne citer que les plus grands que nous devons les précieuses ou puissantes effigies des grandes figures du xvi[e] siècle.

Il conviendrait de dénombrer ici la dynastie des Pourbus, peintres des bourgeois pieux de Bruges, mais un autre portraitiste attire davantage. Antonio Moro, hollandais de naissance, dont le nom change d'aspect suivant qu'il séjourne en Espagne, en Italie ou en Angleterre, est un brillant exemple de ces merveilleux artistes que les Pays-Bas formaient pour les

donner à l'Europe ; admirable portraitiste qui s'est tellement effacé devant ses modèles que son nom n'évoque point sa personnalité, mais l'âme de son



Cliché Hanfstaengl.

Antonio Moro. — Portrait du duc d'Albe. (Musée de Bruxelles, 1557.)

époque. Peignant à la Cour d'Angleterre, d'Espagne, de Bruxelles, il appliqua l'extraordinaire esprit d'observation de sa race à fixer l'élégance,

la corruption de l'aristocratie qui menait alors l'Europe; la reine d'Angleterre, sorcière sanguinaire, chamarrée de bijoux, Charles-Quint et les gnômes monstrueux à face pustuleuse de la Cour espagnole, et ce duc d'Albe torve, cauteleux, d'aspect si terrible que le portraitiste Key, disait-on, mourut d'épouvante pour l'avoir trop regardé. A la sécheresse précise du dessin, à la couleur intense et comme émaillée des peintres de sa race, il ajoute les moyens d'expression des Vénitiens; les fonds sombres qui isolent durement les figures et concentrent l'attention sur la ligne d'un geste et la lumière du visage. L'exactitude implacable de Jean Van Eyck se concilie presque avec la puissance, l'ampleur généreuse de Titien pour fixer, sans la détendre, l'énergie de ce monde qui mêlait sa cruauté et sa ruse au fanatisme des guerres religieuses.

CHAPITRE II

LA PEINTURE FRANÇAISE AU XVIe SIÈCLE[1]

Parmi ces portraitistes sortis des ateliers du Nord pour peindre l'aristocratie européenne, il faut remarquer le groupe qui vint se fixer en France et qui créa un genre très original, une manière légère, délicate et friande de chair tendre : Jean Clouet, très probablement venu de Bruxelles et fixé à la cour, ainsi que son fils François; Corneille dit de Lyon, qui était sans doute de la Haye et un certain nombre de maîtres anonymes ou mal identifiés[2]. Ils furent certainement très nombreux : dans l'inventaire des meubles de Catherine de Médicis, au milieu des émaux et des tapisseries, on compte trois cent quarante et un portraits. Peu d'époques semblent avoir pris plus de plaisir à contempler leur image. Ces portraitistes se rattachent tous à l'art du Nord, et conservent le meilleur des habitudes de Flandre ; à la manière des vieux maîtres de Bruges, de Bruxelles, ce sont le plus souvent les masques de leurs modèles que peignent les Clouet; les Italiens et les Allemands ont prouvé par des exemples combien les accessoires qui entourent une figure, servent à préciser une personnalité ; en général, les portraitistes de

[1] Dimier. *Le Primatice*. Paris. 1902. — Bouchot. *Les Clouet et Corneille de Lyon*. Paris, 1892. — Germain. *Les Clouet* (*les Grands Artistes*). Paris.

[2] Le nom de Clouet sert à désigner un genre de portrait parfaitement défini : mais cette expression, si précise au point de vue pittoresque, est historiquement des plus confuses. On distingue péniblement deux Clouet : le père et le fils : Jean et François. L'origine de Jean est peu sûre (il était probablement de Bruxelles) ; il fut valet de chambre de François Ier, et habita Tours; de lui sans doute un François Ier (Louvre) et deux effigies de Montmorency (Louvre, Lyon).

François Clouet est né à Tours vers 1516 et mourut en 1572. Il peignit pour François Ier et Henri II. Il a probablement exécuté l'effigie équestre de François Ier (Offices), Elisabeth d'Autriche (Louvre), François de Guise (Louvre) ; beaucoup d'autres peintures peuvent lui être rapportées, dans la mesure où elle se rapprochent de celles-là. De lui aussi un certain nombre de portraits dessinés dans la collection très riche de la Bibliothèque nationale.

Vers 1551, Cornelis de La Haye, dit Corneille de Lyon, fut nommé peintre en titre de Henri II. Ses œuvres sont principalement au musée de Versailles et au musée Condé (Chantilly).

cette école franco-flamande ont préféré ne montrer que le visage vu de trois quarts. Mais ils ont atténué l'énergie brutale de leur réalisme ; la force se fait gracieuse, élégante, comme pour paraître de meilleure compagnie en passant du milieu bourgeois de Flandre à la cour élégante des Valois. L'art de peindre participe à la politesse aristocratique qui se développe alors, et le portraitiste fait ressortir dans son modèle tous les avantages conciliables avec la ressemblance. Ce réalisme bienveillant nous a laissé des hommes et surtout des femmes de la Renaissance des images gracieuses, tandis que la brutalité indifférente des peintres précédents avait fort maltraité les hommes du XVe siècle.

Ce qui frappe avant tout, chez les Clouet, Jean et son fils François, et les peintres de leur groupe, c'est la finesse de l'exécution et spécialement la blancheur prodigieuse des chairs féminines ; on songe à ces petits médaillons de cire, si fort à la mode à la cour de Catherine de Médicis, où le sang, lorsqu'il affleure, apparaît comme aux lèvres d'une blessure. Le peintre oppose la transparence laiteuse de ces chairs lymphatiques aux lourdeurs du costume, au velour noir des toquets, aux broderies du corsage, à la chevelure calamistrée et emperlée, à tous les raffinements précieux d'un costume de gala. Dans le petit portrait d'Elisabeth d'Autriche, le visage semble d'une tendresse plus langoureuse et plus molle, entouré qu'il est d'une collerette aux lignes précises, au milieu de pierreries éclatantes et détaillées à la flamande. Et très souvent le fond sombre ou vert anime cette pâleur d'un reflet subtil, et sous l'épiderme du visage et des mains fait deviner un peu de sang groseille. Manière légère, élégante : un dessin précis, mais peu appuyé, une couleur frêle, sans ombre, dépouillée de matière et qui parfois imite la transparence de l'aquarelle. La peinture flamande sortie de la miniature parisienne, va-t-elle donc, en rentrant en France, retrouver ses qualités natives ? Ou plutôt n'y a-t-il pas une harmonie naturelle entre cette peinture chlorotique et la race anémiée qu'elle représente ? A cette même date, Antonio Moro, avec une couleur aussi intense que celle du condottière d'Antonello de Messine et un dessin dur, implacable comme son observation, fixait des images d'une cruauté presque tragique. Ce sont aussi des malades ; mais quelle vigueur, auprès de ces derniers Valois frappés d'infantilisme, étiolés en pleine jeunesse !

Quoiqu'il en soit, cette manière était sans doute en harmonie parfaite avec le goût du temps, car elle s'est imposée à tous les portraitistes du XVIe siècle français. Aussi est-il bien difficile d'identifier aujourd'hui

des Clouet ; il y a des degrés dans l'habileté, mais point de différence



François Clouet. — Elisabeth d'Autriche. (Louvre, 1571.)

dans la façon de voir et de peindre. Tous rendent de même ces petits visages de trois quarts, modelés sans ombre, avec une chair de fine pâte.

une chevelure joliment détaillée et les fioritures du costume. Comme elle était faite de peu de matière, cette peinture pouvait, sans s'appauvrir sensiblement, restreindre encore ses moyens; lorsque le peu de couleurs qu'elle emploie disparaît, il reste un fort joli dessin; d'où la mode des « crayons » si répandue en France jusqu'en plein XVIIe siècle; un dessin de peintre d'ailleurs, qui ne donne pas tant le modelé du visage que les quelques effets de couleur que peuvent rendre la sanguine et la pierre noire. La nervosité incisive du trait simple anime dans chaque détail ce que le pinceau trop caressant estompait un peu. Les meilleurs de ces dessins, malgré leur peu de prétention, annoncent presque une manière nouvelle de donner de la vivacité à la figure humaine : l'art de bien jeter les hachures, qui, avec le pinceau d'un Hals ou le crayon d'un La Tour, prouvera qu'il est en peinture des conventions plus expressives que la vérité même.

Mais si pour nous représenter le monde de la Renaissance française, nous n'avions que la peinture des Clouet, nous n'en aurions qu'une idée fort étriquée; ces ingénieux artisans du Nord regardent bien, mais ils voient petit; les figures qu'ils ont chargées de colifichets, sont d'un temps où les passions étaient fougueuses, où l'imagination, dégagée des « brouillards gothiques et cimmériens », s'enivrait à la lumière capiteuse de la mythologie antique. Des peintres appelés d'Italie par François Ier vinrent montrer aux hommes de chez nous les formes héroïques de ces dieux que vont bientôt chanter les poètes de la Pléiade. François Ier enviait à l'Italie la splendeur de son art; il lui achetait ses chefs-d'œuvre et même ses artistes de génie; avant lui, Benedetto Ghirlandajo, Solario s'étaient installés en France. Après Marignan, il avait ramené Vinci qui vint mourir près d'Amboise; plus tard il appela Andrea del Sarto qui ne resta pas; il réussit enfin à fixer Rosso, un Florentin, et le Primatice, un Bolonais et les chargea de décorer son château de Fontainebleau.

C'était œuvre nouvelle en France; car si nos architectes construisaient de gracieux châteaux, s'il y avait des sculpteurs pour en travailler la pierre, il n'y avait point de peintres pour couvrir de fresques les murs des galeries, comme Raphaël venait de le faire au Vatican et Jules Romain au palais du Té à Mantoue. Ces Italiens firent chez nous ce qu'ils auraient fait chez eux; sous prétexte de mythologie, ils emplirent de corps élégants et bien musclés les compartiments du mur qu'encadraient des stucs en haut relief. Ces compositions savantes semblent monotones à qui les étudie de trop près, parce que, l'intérêt des motifs étant sacrifié au

rythme de la décoration, on ne distingue guère les différents sujets. Mais



François Clouet. — Gaspard de Coligny. (Bib. Nationale, 1570.)

dans ces variations sur le corps humain, sur sa force et sa souplesse,

il y a une poésie bien appropriée à cette société qui jouait aux travestissements mythologiques et laissait sa sensualité se développer au grand jour. Que l'on compare le Charles VII de Fouquet au François I[er] de Jean Clouet : ce n'est pas la même cour que celle où vivait tristement ce pauvre être frileux et sénile et celle où règne le robuste et brillant chevalier, décolleté comme une femme.

Ce qui subsiste de Rosso montre un bon élève de Michel-Ange ; le modelé des figures est savant et sec, la couleur est triste et terreuse, nulle précision de dessin n'est atténuée ; chez lui les longs corps montrent encore la solide charpente des peintures florentines. Primatice est plus tendre, il se rattache moins à la vérité florentine qu'à la grâce de Corrège et du Parmesan ; ses figures féminines sont sveltes, souples, ont de fines extrémités, ondulent avec cette grâce un peu entortillée que Jean Goujon, d'après lui, va donner à ses naïades ; dans les corps d'homme, les formes sont pesantes, mais les membres contournés dessinent des raccourcis audacieux et imprévus ; et toujours les lignes qui suivent les attitudes et les sinuosités des draperies s'encadrent avec aisance dans l'espace à décorer. Nicolo dell' Abbate fut, lui aussi, un de ces beaux dessinateurs comme l'Italie a pu seule en fournir. Mais les élèves de ces maîtres, Flamands ou Français, Antoine Dubois, Dubreuil et Fréminet, plus sages, plus froids et aussi moins adroits, ne surent conserver ni la distinction précieuse, ni la majesté de cet art ; l'élégance des figures florentines et romaines se changea en une gaucherie appliquée et lourde, comme chez les romanisants de l'école anversoise.

Rosso, Primatice, Nicolo dell' Abbate possédaient ce genre de talent qui abonde dans les écoles finissantes ; leur art suppose une longue initiation, la lente éducation florentine, la science anatomique, la hardiesse des attitudes et des raccourcis, la souplesse sinueuse inventée par Corrège : la Renaissance italienne tout entière est derrière eux. Et voici que brusquement, par le seul effet de la volonté royale, cet art tendu, saturé de connaissances, était introduit dans un milieu assez ignorant, où les quelques peintres autochtones étaient certes bien incapables de comprendre toutes les intentions de ces professeurs d'anatomie. Et c'est ainsi que les Français du XVI[e] siècle, s'ils ont eu des poètes pour évoquer les mythes radieux de la Grèce, n'ont point vu naître de peintres pour en ressusciter la beauté plastique.

Un artiste indépendant, qui n'est point parmi les portraitistes de la cour, ni parmi les décorateurs de Fontainebleau, Jean Cousin, a reçu

longtemps des historiens une importance dont il ne semble pas avoir joui de son vivant. Mais il est chez nous le premier théoricien de l'art



Primatice. — Les forges de Vulcain. (Dessin du Louvre, vers 1540.)

nouveau ; ses traités sur la *perspective* et sur la *pourctraiture*, c'est-à-dire sur les proportions du corps humain, édités plusieurs fois et étudiés pendant plus d'un demi-siècle, ont fait croire que ce grammairien avait été un créateur. Le seul tableau authentique, le *Jugement dernier*

(Louvre), est d'un peintre qui compose encore à la manière du Nord ; par contre, dans le détail, chaque figure rappelle que Cousin a étudié d'après les gravures, les anatomies et les raccourcis florentins. Mais la peinture est molle et lourde, sans nerf et sans largeur ; ces larves mesquines ne rappellent en rien les merveilleux corps de la Sixtine.

S'il n'y eut pas de décorateur en France pour recueillir l'exemple des maîtres de Fontainebleau et continuer leur œuvre, il y avait encore des miniaturistes, et ils voulurent introduire dans leur art le grand style italien. Chez Bourdichon déjà l'influence de l'art méridional était sensible, mais tolérable, parce que les peintres imités avaient la fraîcheur gracieuse du xv[e] siècle, et leur jeunesse s'harmonisait avec la naïveté de la miniature. Mais les *Heures de Henri II* (Bibl. Nat.) montrent comment le « grand style » est incompatible avec ce genre délicat et de grâce fragile ; on y retrouve les géants de Michel-Ange, de Jules Romain, les divinités majestueuses de Raphaël et tout le personnel de Primatice. Le contraste est désagréable entre ce dessin musclé inventé pour agiter des colosses sur les murailles, et la petitesse des miniatures qui fleurissent les feuillets d'un livre d'heures, entre la sévérité ou la rudesse de conception qui a créé ces héros cuirassés et casqués à l'antique, ces vieillards aux toges abondantes, et la gentillesse de ces menues gouaches, la tendresse des bleus, des roses et des blancs ; ce sont de grandes peintures vues du petit bout de la lorgnette. Le paysage s'évanouit ; les prairies françaises et les tourelles des châteaux blancs ont disparu ; à la place voici des roches bleues, des ruines romaines, un morceau de Colisée, un bout d'aqueduc qui suspend sur le ciel ses végétations hirsutes ; le pédantisme des amoureux de l'Italie remplace le naturalisme sans prétention d'autrefois. La miniature, forme primitive de la peinture gothique septentrionale, avant de mourir, tuée par l'imprimerie, avait donc perdu son style original, pour transcrire en petit les motifs de la peinture murale des Italiens. L'écriture même se conforme au style nouveau ; peu à peu disparaissent les lettres médiévales que certains calligraphes hérissaient de flèches, de pointes, embroussaillaient capricieusement à la manière flamboyante ; la lettre romaine, raisonnable et géométrique, remplace dans les livres la lettre gothique, en même temps que, dans la décoration des églises et des palais, les lignes régulières de l'architecture antique simplifient peu à peu l'enchevêtrement des nervures, des pinacles et des gâbles.

Cet art italien transporté brusquement en pleine France n'a donc point

fécondé l'art français. Les peintres installés à Fontainebleau n'ont point formé une école, mais seulement une colonie d'étrangers ; des élèves resteront attachés à l'entretien des stucs et des fresques ; de jeunes apprentis flamands, dans leur voyage d'étude, viendront contempler les galeries fameuses ; Fontainebleau sera pour les artistes un lieu de pèlerinage. Mais une fois les maîtres disparus, il n'est resté dans les ateliers que des praticiens consciencieux et assez malhabiles. Néanmoins, cette décoration royale, cet étrange événement qui avait mis ainsi en contact le goût italien, dans ce qu'il avait de plus savant, et les mœurs françaises qui ne donnaient jusqu'alors à la peinture qu'un bien modeste rôle, si elle n'a rien créé de nouveau ni de durable, a pourtant une importance considérable dans notre histoire ; elle présage l'avenir de notre art ; maintenant qu'au sortir du moyen âge il n'est plus féodal ni religieux, il sera monarchique. En même temps que les autres forces de la nation, la royauté accapare pour sa propre gloire le travail des artistes. Si, pendant un siècle, la grande entreprise des Valois n'avait pas été interrompue par les querelles religieuses, les troubles civils et les guerres étrangères, on passerait tout naturellement, de l'école de Fontainebleau dirigée par Primatice, à l'école de Versailles que dirigera Le Brun. Mais Louis XIV fera œuvre plus durable que François I[er], parce qu'il pourra créer son art monarchique avec des éléments français.

CHAPITRE III

L'INFLUENCE ITALIENNE EN ALLEMAGNE[1]

Les peintres d'Augsbourg s'étaient plus particulièrement montrés accueillants pour l'art méridional ; de chez eux sortit le maître allemand du XVIe siècle dont l'œuvre combine le mieux la précision réaliste du Nord et l'élégance des Italiens. La vie même d'Holbein[2] est celle d'un artiste errant, comme sa peinture est d'un style cosmopolite ; il ne se rattache guère à Augsbourg, sa ville natale, que par cet éclectisme, et si les circonstances de sa vie en ont fait successivement un habitant de Bâle et un hôte du roi d'Angleterre, ses modèles ont naturellement varié suivant ses différents séjours, mais non point sa manière de les peindre. Il commence à produire à un moment où l'art gothique et l'âme du moyen âge se sont définitivement éteints, même en Allemagne ; il n'y a plus trace chez lui de cette sensibilité ingénue et de ce fantastique qui anime si puissamment l'art de Dürer ; il n'est point en lui de regrets qui le rattachent au passé.

Il conserve seulement ce caractère commun aux peintres du Nord, néerlandais ou flamingants d'Allemagne, la véracité du pinceau, la recherche

[1] Woltmann. *H. Holbein und seine Zeit*, 2e éd., Leipzig, 1874. — Mantz, *H. Holbein*, Paris, 1879. — Benoit, *H. Holbein* (*Les Maîtres de l'Art*), Paris. — Pierre-Gauthiez. *Holbein* (*Les Grands Artistes*), Paris.

[2] Hans Holbein est né en 1497 à Augsbourg et mort à Londres en 1543. Son existence fut d'un cosmopolite. De 1515 à 1532 il habite surtout Bâle, où il est peintre et graveur. Il est l'ami d'Erasme dont il a laissé plusieurs portraits ; au musée de Bâle, on montre encore un exemplaire de l'*Éloge de la Folie* sur lequel l'artiste a dessiné en marge, à la plume, de nombreuses illustrations. De cette époque datent le *Christ mort* (Bâle), des gravures sur bois, dont la fameuse *Danse des morts* (1523-1526) et des illustrations de l'*Ancien Testament*, la *Vierge de Darmstadt* (1526) et le portrait de *sa femme et de ses deux enfants* (Bâle). Il avait aussi décoré l'hôtel de ville de Bâle de compositions dont il ne reste que des dessins (Saül et Samuel). A partir de 1532, l'artiste a surtout vécu en Angleterre et en particulier à la cour d'Henri VIII, dont il a été le peintre officiel. De cette période datent les portraits d'Henri VIII, de ses femmes, et de hauts fonctionnaires anglais. Les portraits d'Holbein, très nombreux, sont dispersés dans nombre de musées d'Europe ou de collections particulières, surtout anglaises.





Cliché Hollinger.

Hans Holbein. — Le Christ mort. (Musée de Bâle, 1521.)

de la ressemblance, et c'est lui qui a exécuté les portraits les plus vivants et les plus exacts depuis Jean Van Eyck. Cependant la brutalité germanique s'est laissé attendrir par l'art venu d'outre-mont ; il n'est pas certain qu'il soit allé en Italie, mais déjà, à cette époque, il n'est plus besoin de l'avoir visitée pour subir son ascendant. Aussi un peu de la mollesse lombarde se reconnaît-elle dans les quelques figures féminines qu'il a voulues très belles, Laïs, Vénus ou Vierge ; dans les petits enfants qu'il a peints on reconnaît cette élégance potelée que Vinci a mise à la mode ; une *Cène* à Bâle, montre que l'Allemand a choisi le même moment que le Florentin et emprunté à l'illustre composition de Milan des attitudes et des physionomies.

Celles de ses figures qui semblent le plus brutalement réalistes ont pourtant une élégance impeccable ; mais il ne sacrifie rien de la vérité et c'est un des miracles d'Holbein de peindre avec un art infini et de fixer en même temps des images qui sont la vérité même. Le *Christ mort* est la copie exacte d'un cadavre et la tradition n'est pas absurde d'après laquelle Holbein aurait portraituré un noyé retiré du Rhin. Le dessin sec et tranchant rend merveilleusement la chair rétrécie et les tendons raidis ; le corps, bleuissant par endroits, s'applique à plat sur le linceul ; une lumière oblique, inaccoutumée, donne un aspect étrange aux accidents du torse, et, dans le visage renversé et plongé dans l'ombre, n'éclaire que l'arc de l'orbite, les narines blêmes et les lèvres décolorées. Certains détails sont d'une précision atroce, le regard révulsé est d'un moribond, la bouche béante semble râler, et la main verdie, aux phalanges de squelette, égratigne encore le linceul dans une crispation dernière. Avec celui de Mantegna au Brera, ce cadavre est le plus puissant qui soit dans l'histoire de la peinture ; chez Mantegna un violent raccourci, ici un effet de lumière paradoxal donne à ce même motif un caractère imprévu ; une audace pittoresque accentue l'horreur et en même temps la transpose, l'épure de toute vulgarité et l'ennoblit par la science du peintre. Le cadavre de Bâle n'a rien de l'ignoble laideur du Christ de Grünewald ; ce lamentable noyé, dessiné et peint sur un rythme martelé durement, a la finesse aiguë et sèche de certains bronzes florentins.

Bien que ses grandes décorations de Bâle aient disparu, quelques dessins, et en particulier la série de la Passion, permettent de concevoir comment Holbein composait, quelle noblesse d'attitude il donnait aux personnages. Si compliquée, si agitée que soit l'action, les corps se groupent avec clarté et dessinent par leurs mouvements des arabesques



Cliché Hanfstaengl.

Hans Holbein. — La Vierge du bourgmestre Meyer. (Galerie de Darmstadt, vers 1526.)

élégantes ; comme Mantegna le lui a enseigné par ses gravures, il place très bas le point de vue ; les figures ainsi dressées dans l'air, isolées comme des statues sur leur socle, détachent des silhouettes plus alertes et plus actives, et chacune d'elles prend naturellement la pose qui fait valoir sa beauté et sa force, une main appuyée sur la hanche, un torse cambré, un jarret tendu; les gestes sont larges, aisés, un peu emphatiques, mais bien adaptés aux actions; les pieds appuient fortement sur le sol, les jambes se raidissent pour porter le poids du corps, le torse se balance avec souplesse sur les hanches. On ne reconnaît plus les mannequins sèchement emmaillotés de l'art gothique ; plus de draperies capricieuses sur un corps absent ; les vêtements ne se plissent que pour mieux révéler la forme des membres vivants et la souplesse agissante des attaches du corps. Qu'importe, après cela, que ces figures soient vêtues à l'allemande, qu'elles soient agrémentées de chapeaux à plumes, de barbes frisées de lansquenets, et de pourpoints tailladés; elles n'en montrent pas moins les poses théâtrales et bien campées, et même l'ostentation musculaire des figures florentines ou romaines.

Enfin Holbein s'est si bien assimilé l'art des Florentins que, pour obtenir un dessin plus net, il a, comme eux, sacrifié ces fortes colorations que les peintres d'Augsbourg avaient beaucoup admirées et quelque peu copiées chez les peintres de Venise. Dans ses peintures, la couleur ne joue pas; sans doute, dans la grisaille elle-même, elle conserve son énergie et surtout une exactitude surprenante, mais sa caractéristique est sa discrétion ; on ne la remarque pas, tant elle est disciplinée, assouplie merveilleusement au modelé. Car Holbein est avant tout dessinateur, il l'est à la fois comme les meilleurs Flamands qui savaient, dans un visage, mettre un accent sur chaque menu tic, et qui, à la manière des Florentins postérieurs à Vinci, enveloppaient les particularités de la matière en des ombres nuancées avec souplesse. La précision de Dürer est rugueuse ; celle d'Holbein se concilie avec une certaine pureté de formes, et la laideur est respectée, mais ennoblie par l'élégance de ce dessin ; combinaison de réalisme concret et de généralisation, due peut-être au procédé du peintre, — dessiner d'après nature, pour peindre ensuite d'après son dessin. Dans ses portraits peints, il atténue les ombres autant que les couleurs ; il accomplit ce miracle de modeler des figures avec d'indiscernables différences de lumière. Parfois même — en quoi il abandonne Vinci pour redevenir Allemand — le modelé se réduit à la justesse du trait qui délimite le visage et détaille ses organes.

Ce don de suggérer du relief avec de simples contours est la qualité suprême des dessinateurs raffinés. Dans une figure peinte ou crayonnée



Cliché Hanfstaengl.

Hans Holbein. — George Gisze. (Musée de Berlin, 1532.)

par Holbein, la bouche n'est souvent indiquée que par l'incision qui marque la fermeture des lèvres closes, mais cette simple ligne a des sinuosités, des pleins et des déliés si exacts que, sans autre indication de couleur ou de relief, elle suffit à rendre le pincement d'une bouche prudente, la mol-

lesse épanouie d'un franc buveur ou simplement la pulpe ferme d'une bouche d'enfant qui fait la moue parce que ses joues pèsent.

Aussi ce dessinateur a-t-il été un merveilleux portraitiste. Comme, après lui, Antonio Moro, il eut la chance de peindre des hommes de races et de conditions différentes, Allemands et Anglais, hommes de pensée, évêques, ministres, rois, reines et gens du commun, son propre portrait, celui de sa femme et de ses enfants. Peu de peintres ont précisé des personnalités aussi définies et aussi distinctes : Erasme, nez fouinard, lèvres closes d'homme prudent, la paupière basse, le regard posé sur la plume qui gratte le papier ; Henri VIII, bouffi, blafard, le poil albinos et l'œil éteint ; les reines inertes et passives sous l'armature de bijoux ; la femme du peintre dont l'hébétude et la laideur sont rendues avec la délicatesse de modelé d'un Vinci ; des ambassadeurs, des commerçants, des professeurs entourés de leurs instruments de travail, livres, mappemondes, polyèdres, compas, instruments de musique, tout un matériel qui n'est pas l'appareil inquiétant au milieu duquel rêve la Mélancolie de Dürer, mais simples bibelots amusants à manier. Chaque peintre a ses habitudes ou ses caprices ; les uns mettent quelque complaisance à peindre un bout d'horizon ou un morceau d'architecture au fond de leur tableau ; Holbein se montre curieux de cristalleries et de joujoux d'ébéniste. Comparé aux plus grands peintres du Nord germanique et du Midi latin, il semble concilier la vérité des uns et la beauté des autres. Il n'a pas la brutalité tranquille de Jean Van Eyck, ni la dureté emportée, acerbe, de Dürer, bien qu'il soit de leur race ; et il a beau être un adroit élève des Italiens, on ne trouve pas dans son art cette généralité un peu abstraite dont les Florentins ne se sont jamais défaits. Les portraits les plus vrais de Vinci et de Bronzino n'ont pas de rides ; ceux d'Holbein sont de chair et d'os ; pour atteindre cette fine élégance, il n'a rien sacrifié de sa prodigieuse exactitude.

Autour d'Holbein, il n'est point d'école originale. Malgré la richesse des villes, le luxe des cours et l'épanouissement intellectuel de l'humanisme, la peinture allemande tombe en complet désarroi, avant de mourir. Toujours assez pauvre par elle-même, elle a vécu tout un temps de ses emprunts à l'art flamand ; lorsque la peinture flamande devient romaniste, les Allemands, sauf quelques Augsbourgeois, n'ont pas assez de souplesse pour s'adapter à un art qui leur est étranger. Ont-ils eux-mêmes pris au sérieux leurs propres essais dans ce genre ? Entre 1520 et 1530, les principaux maîtres sont chargés de représenter les

fameux événements de l'antiquité : les batailles d'Arbèles, Cannes, Zama, Alésia etc... En des paysages fantastiques, chargés de montagnes et de



Cliché Bruckmann.

Martin Schaffner. — A gauche. Alphée et Marie Cléophas avec quatre enfants; à droite, Zébédée et Marie Salomé avec deux enfants. (Cathédrale d'Ulm, 1521.)

nuées, se pressent des bataillons hérissés de lances, des lansquenets bardés, toute une ferraille qui fait songer à des crustacés à longues pattes,

et les lourds canons de Charles-Quint bombardent les fortifications de Darius ou de Vercingétorix. Quelques-uns même se risquent à peindre Lucrèce et son poignard, Vénus et un miroir, mais leur déshabillé nous est aussi désagréable qu'à elles-mêmes.

Martin Schaffner est un de ceux qui atteignent une certaine habileté de composition, une élégance rythmée dans les attitudes, tout en conservant des peintres du Nord le luxe des étoffes, leurs plis concassés et les architectures alourdies par une excessive polychromie. Le « maître de la mort de Marie » recueille les motifs courants de l'époque, paysages à la flamande, figures à l'italienne; il pastiche et copie avec la même indifférence Anvers ou Florence, juxtapose dans une même composition des figures de Vinci et d'Holbein le Vieux. Il ne s'assimile point l'art italien, mais en démarque les motifs, et sa facilité un peu banale n'est pas pour contredire la théorie d'après laquelle il serait Joos Van Clève, c'est-à-dire un Anversois transplanté en Allemagne.

Ce n'est pas d'ailleurs que l'Allemagne ait été dépourvue tout à fait de peintres originaux dans ce second quart du XVIe siècle. Elle a eu de bons portraitistes : Amberger, Barthélemy Bruyn, qui s'égarait comme les romanistes anversois lorsqu'il s'essayait à des compositions ambitieuses, des maîtres comme Altdorfer dont la main est maladroite, l'œil peu sûr, et l'imagination d'une fantaisie, d'une variété tout à fait imprévues. Quelques-uns donnent une image exacte de l'Allemagne au commencement de la Réforme; beaucoup de portraits d'hommes gras et blonds, avec des figures barbues et dures ou des faces réjouies et copieuses de rôtisseurs; des bourgeoises en cornette, embarrassées de jupes trop abondantes, la ceinture en avant, et qui semblent toujours porter des chopes; des hommes de guerre enfin, reîtres et lansquenets, bariolés, tailladés, déchiquetés, et qui se dressent sur de longues jambes gonflées de mollets volumineux, ou chevauchent des chevaux horriblement poilus; il y eut même des peintres pour enluminer les façades des maisons cossues d'Augsbourg et de Nüremberg avec des compositions où la réalité allemande se mêle à des fioritures italiennes. Dans cette réalité il y avait un pittoresque fort amusant, mais les Allemands ne s'y amusèrent pas longtemps.

Ils s'étaient, au XVe siècle, pris de goût pour la peinture, parce qu'elle racontait aux yeux l'Evangile et l'Ancien Testament. Quand cette inspiration chrétienne vint à manquer, ils s'aperçurent qu'ils ne s'intéressaient guère à cet art; d'ailleurs le luthéranisme ne tenait-il pas en suspicion ces images

que le paganisme italien profanait de plus en plus. D'autre part, l'inspiration antique était bien étrangère au génie germanique, et les quelques tentatives pour acclimater en Allemagne les demi-dieux italiens ou grecs n'aboutirent qu'à des caricatures. Privés à la fois des motifs chrétiens et des motifs païens, les Allemands pouvaient sans doute, comme les Hollandais, devenir d'excellents portraitistes de la nature et de l'homme, mais ils ne se montrèrent pas assez peintres pour s'intéresser au pittoresque pur. Et c'est ainsi qu'au moment où l'Europe du Nord, après la découverte de l'Italie et de l'art antique, renouvelait son imagination, la peinture cessa d'être, pour l'âme allemande, un moyen d'expression. Alors qu'ailleurs, en Flandre, en France, l'influence italienne allait susciter Rubens et Poussin, chez les Allemands, qui n'ont pas l'esprit d'assimilation des Flamands et qui ne pouvaient pas, comme les Français, se découvrir une parenté latine, cette influence n'a pas remplacé ce qu'elle a détruit.

NEUVIÈME PARTIE

L'ÉCOLE VÉNITIENNE AU XVI[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

GIORGIONE ET LA MANIÈRE VÉNITIENNE[1]

Quand on passe d'une salle florentine à une salle vénitienne, on a le sentiment brusque d'un changement d'atmosphère. Tout à l'heure, chez les Florentins, des figures agiles faisaient des mines, des gestes, pour être gracieuses ou expressives. Dans les scènes les plus simples, dans l'*Adoration*, bergers ou mages trépidants, impatients, se contournaient pour mettre plus de ferveur dans leur prosternement et l'ange de l'Annonciation, arrêté en plein vol, apparaissait brusquement, enveloppé de draperies claquantes aux plis menus et tourmentés. Chez les derniers venus, Michel-Ange et ses élèves, la vivacité nerveuse s'était développée en une robustesse surhumaine et inemployée, et depuis lors, dans les tableaux florentins, de redoutables muscles s'exerçaient à vide sans se lasser. Et voici que, chez les Vénitiens, cette activité inquiète s'est changée en une sérénité paresseuse et sensuelle. Femmes et hommes sont graves. indifférents, ardents et contenus, et comme plongés en un bain perpétuel de volupté. Les seigneurs, bruns et velus comme leur saint Marc, ont le regard farouche et absent de passionnés au repos. Leurs femmes robustes et indolentes élargissent jusqu'au cadre leur chair heureuse. Devant la *Joconde* florentine, l'intelligence était soudain en éveil comme devant

[1] Molmenti. *La peinture vénitienne*, trad. en français par de Crozals. Florence, 1904. — Berenson. *The venetian Painters*. Londres, 1898. — Cook. *Giorgione*. Londres, 1900. — Lafenestre. *La vie et l'œuvre de Titien*. Paris, 1886. – Hamel. *Titien* (*Les Grands Artistes*). Paris. — Thode. *Tintoretto*. Bielefeld, 1901. — Yriarte. *Véronèse* (*Les Artistes célèbres*). Paris, 1888. — Meissner. *Paolo-Veronese*, Bielefeld, 1896. — Meissner. *Tiepolo*, Bielefeld, 1896. — Uzanne. *Les deux Canaletto* (*Les Grands Artistes*). Paris.

une personne très spirituelle ; la splendeur vénitienne émeut à la manière d'un parfum pénétrant, et notre contemplation se concilie fort bien avec le sommeil de la pensée.

Chez les Florentins, la curiosité intellectuelle, constamment tendue, explore la réalité pour la refaire. Ils s'adressent avant tout à notre intelligence, nous offrant un drame à comprendre, des attitudes et des formes dont nous devons analyser l'élégance ou simplement la correction. A ce jeu de l'intelligence les Vénitiens du XVIe siècle ont substitué la passivité voluptueuse de leur tempérament; ils n'étudient pas la nature pour la connaître, ils la contemplent pour en jouir. Bien que ce ne soit pas ici le lieu de rappeler l'extraordinaire beauté du milieu dans lequel s'est développée l'école vénitienne et qui aujourd'hui encore est le rendez-vous favori des amoureux d'harmonie tendre, des coloristes en débauche, des écrivains désireux d'essayer leur faculté descriptive, pourtant il est utile de noter qu'au XVIe siècle la robuste sensibilité des hommes de la Renaissance en fut émue ; dès lors on trouve à Venise cette chose rare avant le XIXe siècle : un homme qui s'attarde à savourer les spectacles de la nature. L'Arétin fut l'écrivain qui sut le mieux parler de Titien, son ami, parce qu'il savait à fond l'art de jouir. Un soir de mai 1544, il a suivi avec ravissement les reflets du soleil couchant : « Les nuages les plus proches brûlaient des flammes du foyer solaire, les plus éloignés rougissaient d'un éclat de vermillon moins ardent... l'admiration continua à me troubler... je m'en repus longtemps l'âme, longtemps après même qu'avait cessé le merveilleux spectacle. » Et quand Véronèse nous montrera les patriciens nonchalants qui promènent leur oisiveté fastueuse sous les portiques de marbre, ce n'est pas simple habitude de peintre. Pour ces hommes raffinés, sensibles aux joies les plus délicates, c'était une occupation suffisante que de contempler, entre les colonnes roses, le ciel profond traversé par le vol des grands nuages. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'influence du milieu sur les peintres vénitiens; entre Carpaccio et Canaletto, ils n'ont guère copié les aspects de leur ville, mais l'harmonie des lumières et la richesse des couleurs dans laquelle ils vivaient étaient devenues pour eux un besoin et avaient façonné leur imagination.

Un trait commun aux peintres de Venise révèle le fond de leur nature, et prouve combien ils aimaient sentir en eux l'épanouissement de la volupté : tous furent de fervents musiciens. Giorgione « passionné pour la musique était, pour ses chants et son luth, recherché dans les con-

certs ». Quant à Sébastiano del Piombo, « la musique fut sa première occupation ; chanteur et instrumentiste habile, ses talents lui attirèrent les bonnes grâces des gentilshommes vénitiens ». Titien était-il musicien ? Probablement, mais amateur de musique à coup sûr. La correspondance de l'Arétin montre que la musique était parmi ses distractions favorites et qu'il y avait un orgue dans son atelier. Pour Tintoret il a « cultivé tous les arts et particulièrement la musique. » On pourrait multiplier les témoignages. La musique rend nos fibres plus vibrantes et pénètre toutes nos sensations de son émouvant trémolo. Si ces artistes mettent volontiers des musiciens dans leurs réunions de jeunes hommes et de jeunes femmes, c'est parce qu'ils associent naturellement à leur joie les violons et les luths, comme si leur peinture voulait rendre hommage à la musique pour la volupté profonde où plus d'un peut-être puisa l'inspiration. Dans les paysages de Giorgione et de Titien les jeunes gentilshommes ajoutent à la splendeur de leur Vénus les symphonies de l'orgue et des violons, pour exalter l'une par l'autre la jouissance des yeux et celle de l'ouïe. On aime à croire que Botticelli raffinait l'éducation de son œil en examinant des bronzes précieusement ouvrés et que les rêves de Michel-Ange se faisaient plus impérieux devant le torse du Belvédère ; la vue de ces peintres sculpteurs fut vraiment un toucher à distance. Chez les Vénitiens l'organisme, passivement, se laisse pénétrer par les voluptés de la vue et de l'ouïe. Ce caractère est passé dans les meilleures œuvres de l'école ; tandis qu'un tableau de Botticelli, de Vinci, s'étudie, s'analyse comme une œuvre de l'intelligence, une peinture de Giorgione ou de Titien d'abord se savoure comme ces musicales sonorités qui, le soir, s'élèvent des gondoles de Venise, pures de tout bruissement vulgaire, par-dessus le clapotis des eaux.

A de tels tempéraments, seul un art sensuel peut convenir. Aussi n'est-il pas possible d'expliquer l'école vénitienne comme l'école florentine, par le récit de son développement. A Florence, la peinture suivit un chemin rectiligne, comme les progrès de la connaissance ; les acquisitions techniques s'ajoutaient les unes aux autres, à la manière de découvertes scientifiques. A Venise, elle évolue sans logique, un peu au hasard des personnalités, ainsi qu'il convient à un art relevant surtout de la sensibilité, et il faut attendre le commencement du XVIe siècle pour que l'école vénitienne se montre consciente de son originalité. A ce moment les autres groupes italiens étaient déjà bien près de leur décadence ; l'école de Venise qui est la moins précoce de toutes, subsistera en

revanche plus longtemps, jusqu'à la fin du XVIe siècle. Véronèse meurt en 1588 et Tintoret en 1595. Et même, en plein XVIIIe siècle, elle produira des fleurs brillantes d'arrière-saison.



Cliché Alinari.

Giorgione. — Tableau dit « la famille du peintre ». Sujet inconnu; au fond, le château de Castelfranco. (Venise, galerie Giovannelli, vers 1505.)

C'est au début du XVIe siècle que se produit la révolution dont Vasari attribue l'honneur à Giorgione[1] et qui transforma l'art sec et dur des

[1] Giorgio Barbarelli, dit Giorgione, le grand Georges, est né en 1476, à Castelfranco; il fut à Venise l'élève de Giovanni Bellini et sans doute Titien travailla dans son atelier. Il est mort à

peintres du xv[e] siècle en une manière attendrie et onctueuse qui sera celle du xvi[e]. Depuis longtemps c'est un motif de discussion que la phrase où Vasari, en bon Florentin, fait naître du *sfumato* de Vinci la *morbidezza* de Giorgione. Les deux procédés pourtant dérivent de méthodes bien distinctes. Vinci ne dessine avec des ombres estompées que pour montrer les formes avec plus d'exactitude; Giorgione sacrifie la finesse du dessin et les délicatesses du modelé pour mieux voir les masses générales de couleurs et de lumière. Comparez un feuillage de Vinci et un de Giorgione; chez le Florentin tous les détails sont précisés; le peintre reconstitue ce qu'il ne voit pas, plutôt que de rien passer sous silence; le Vénitien ne cherche pas au delà des apparences sensibles et, dans une large tache de vert sombre, quelques feuilles seulement indiquées suggèrent la masse de celles qui ne sont pas expressément montrées. Cette méthode toute nouvelle de peindre, ce fut vraiment un coup d'audace qui la créa; le coup d'audace d'un artiste non pas, comme les savants maîtres de Florence, tendu par le désir de bien faire, mais tout entier abandonné à sa sensualité qui façonne son métier de peintre. La mollesse fondante de Giorgione n'est pas, comme le *sfumato* de Vinci, un prodige de science et de précision calculée; son pinceau se fait caressant et la couleur savoureuse, comme une voix qui devient plus vibrante et plus grave sous l'influence de la tendresse et de la volupté.

« Il peignait, dit Vasari, du premier coup ce qu'il voyait, sans faire de dessins préparatoires; selon lui, il n'y avait point de meilleure méthode que celle-là. Il ne s'apercevait pas que, pour ordonner une composition, en saisir l'ensemble et en juger parfaitement, il faut d'abord crayonner sur le papier ses pensées de diverses manières. » Le Florentin, idéaliste et dessinateur, explique ailleurs les avantages de la peinture exécutée sans modèle; il ne comprend pas que, si Giorgione se place devant la nature, ce n'est pas tant par scrupule réaliste, que parce qu'il en attend l'inspiration. Le tableau vénitien n'est pas méthodiquement composé, sa couleur n'est pas concertée froidement en vue d'un effet voulu; il est l'expression directe de ce que le peintre a ressenti, de ses joies délicates devant un paysage, des draperies ou des nudités; la nature inspire toutes les finesses, toutes les trouvailles du langage pittoresque;

trente-six ans en 1511, ne laissant que peu d'œuvres achevées. Parmi les plus belles des peintures qui sont considérées comme étant certainement ou probablement de Giorgione, il faut citer : la *Vierge sur un trône* à Castelfranco; le *paysage* dit *de la famille du peintre* (galerie Giovannelli à Venise); le *Concert champêtre* (Louvre); une *Vénus* (Dresde); les *Trois philosophes* (galerie du Belvédère, Vienne).

les sens de l'artiste sont imprégnés de l'univers, et la beauté de son œuvre est comme la confidence de ses émerveillements. Si cette œuvre n'a pas le charme subtil, la correction raffinée des créations intellec-



Cliché Neurdein.

Giorgione. — Le concert champêtre. (Louvre, entre 1500 et 1510.)

tuelles, elle est encore animée de nature et toute attendrie d'avoir été conçue en une contemplation voluptueuse.

Ainsi naquit le lyrisme plastique et coloré de Giorgione et de Titien; ils ne peignent plus par piété, ni pour essayer leur science, mais pour

fixer leur jouissance ; de leur sensibilité s'élève un cantique passionné d'amour et de beauté, parce que chez les génies créateurs l'émotion est féconde. Un résultat immédiat fut cette peinture sans sujet qui parfois encore étonne ; les peintures attribuées à Giorgione représentent des figures inactives en des paysages harmonieux, et encore de riches costumes et de radieuses nudités. Quand ces tableaux ne sont pas seulement des *nude* ou des *saintes conversations,* la raison qui a pu rassembler les personnages ne se comprend guère. Une des premières œuvres de Titien, l'*Amour sacré et* l'*Amour profane*, montre deux jeunes femmes, l'une vêtue, l'autre entièrement nue, assises sur la margelle d'une fontaine ; et l'absence d'action a donné bien de l'inquiétude à ceux qui, au lieu de se laisser aller au charme de ces idylles pittoresques, ont été curieux de pénétrer les intentions d'un peintre qui n'en avait pas. Vasari était fort gêné devant les décorations aujourd'hui disparues que Giorgione avait exécutées au *Fondaco dei Tedeschi :* « On ne trouve en cette peinture aucun sujet qui soit sagement ordonné, ou qui retrace les faits historiques de quelques personnages anciens ou modernes. Quant à moi, je n'ai jamais rien compris à ces compositions, ni rencontré personne qui pût me les expliquer. Ici un homme a près de lui une tête de lion, là, auprès d'une femme, on voit un ange ou un amour. C'est un inexplicable pèle-mèle. » Cette indifférence pour la vraisemblance, la logique, la pensée, déconcerte un peu le Florentin ; dans ces fantaisies pittoresques, il ne voit que des caprices fantasques. Cette peinture sans idée restera celle de Venise ; Véronèse aux personnages de l'Évangile mêlera des lansquenets, des animaux et des fous, parce que « cela fait bien ».

Cette disposition surtout sensuelle explique comment à Venise la couleur l'emporta toujours sur le dessin. Celui qui voit avant tout les formes est celui qui mêle le plus d'intelligence à son observation, car ce qui nous renseigne sur la forme des choses et leur disposition dans l'espace, ce sont des sensations interprétées. Dessiner, c'est avant tout définir de l'étendue ; notre œil ne nous fait voir que deux dimensions, c'est un travail intellectuel qui nous fait comprendre la troisième, la profondeur. Dessiner, c'est dire si les surfaces tournent ou sont planes, si les objets sont en relief ou en creux, s'ils avancent ou reculent, à quelle distance relative ils sont placés. Dessiner, ce n'est pas copier la réalité, c'est la transcrire dans cette langue savante, lente création du génie florentin. Le dessin suppose une intervention continue de l'intelligence. Celui au contraire qui est surtout sensible aux effets de

couleurs, reflète plus immédiatement dans sa peinture les impressions qu'il a reçues. Et, de même qu'il voit dans la nature des taches de couleur et de lumière, c'est sous forme lumineuse et colorée qu'il conçoit ses tableaux. Andrea del Sarto ou Fra Bartolommeo précisaient leurs savantes draperies, sans prévoir si elles seraient jaunes ou violettes. L'imagination de Giorgione évoque d'abord une verdure chaude sous un ciel sombre, lamé d'or à l'horizon et, s'il ne sait pas au juste quelles attitudes prendront ses personnages, il voit d'avance les chevelures rousses, les pourpoints de rouge cramoisi et la lumière ambrée des chairs nues. Cette harmonie éclatante est l'effet qui commande l'œuvre entière; lorsqu'elle est obtenue, qu'importe si les plis des draperies sont empâtés et si le modelé des figures semble d'une main négligente et ingénue.

Avant d'étudier les transformations de la couleur suivant la sensibilité propre à chacun des grands vénitiens, il faut analyser ce coloris, explorer au moins rapidement l'organisme général d'une peinture vénitienne. Un tableau harmonieux est d'autant plus complexe que les impressions du peintre ont été plus riches. Dans une œuvre de Giorgione ou de Titien des effets très variés se combinent, comme des mélodies qui s'enchevêtrent pour former une orchestration fortement liée.

Dans cette couleur il y a d'abord un effet de lumière, un jeu de clarté et d'ombre. C'est par ces oppositions que les Florentins donnaient à leurs figures l'apparence du relief; mais cette lumière, ils la concevaient abstraite et incolore, ne lui demandant que de savantes dégradations, pour bien dessiner le relief des surfaces. Ils ne tenaient guère compte des différences de lumière inhérentes aux différences de couleur; ils ne savaient pas que, sous un même éclairage, les couleurs n'ont pas la même clarté; qu'il en est d'obscures, comme le rouge, sur lesquelles les rayons semblent s'éteindre, tandis que d'autres, comme le jaune, réfléchissent les rayons reçus. Aussi quand Michel-Ange ou Andrea del Sarto veut éclairer fortement un relief, il blanchit tellement la draperie qu'il la décolore; dans les parties claires les teintes semblent passées et comme « mangées » par le soleil. Les Vénitiens au contraire ne conçoivent pas la lumière abstraitement; ils la voient non sur des bas-reliefs, mais dans la nature, mêlée à des couleurs qui l'éteignent ou l'exaltent et ils savent que, quel que soit le relief d'une figure, celle-ci sera moins lumineuse qu'une autre, si la draperie qui l'enveloppe est obscure par nature. C'est au peintre à choisir les couleurs favorables à son effet. Le Florentin pâlit ou noircit le rouge pour le faire entrer dans son jeu

d'ombre et de lumière, et ce rouge perd ainsi ses meilleures qualités. Le Vénitien ne délaye pas une belle couleur avec du blanc ni ne la salit de noir ; mise à sa place dans la composition lumineuse, elle ne perd pas sa qualité ; elle donne sa note éclatante et bien timbrée, comme une voix qui ne sort pas de son registre.

Les Vénitiens, surtout avant Véronèse, ménagent beaucoup la lumière franche; à l'encontre des tableaux du xve siècle, les peintures vénitiennes après Giorgione sont en grande partie noyées dans l'ombre. Seules les figures qui doivent retenir notre attention sont éclairées fortement. Il y a là une manière, détournée et peut-être à peine consciente, de se conformer aux nécessités de notre vision. Devant un spectacle naturel, nous ne percevons distinctement que l'objet fixé; tout autour les choses s'estompent dans le vague, jusqu'à disparaître aux confins de notre champ visuel. Il serait peu compréhensible d'imiter cette précision et cette imprécision par un dessin, accentué ou nébuleux, puisque notre regard doit pouvoir se promener sans ennui sur toutes les parties du tableau. Le clair-obscur qui voile les choses, mais les laisse deviner dans la transparence de ses ombres, concilie ces deux nécessités : ramasser la lumière pour donner de l'unité et concentrer l'intérêt; éviter l'aspect indigent d'une composition réduite au strict nécessaire. C'est en ménageant la clarté que Giorgione et Titien font rayonner leurs *nude* dans les ombres chaudes de soirs d'été, et quand nous contemplons la pureté chantante de cette lumière, nous la sentons accompagnée des vibrations plus sourdes d'harmonies contenues.

Dans la composition lumineuse, s'emmêle une composition colorée, car le jeu des couleurs n'est pas tout entier commandé par celui de la lumière. Les Vénitiens ont la vision trop voluptueuse pour n'avoir pas senti combien les couleurs gagnent à certains voisinages. Beaucoup plus tard, des physiciens diront comment les couleurs complémentaires, violet-jaune, vert-rouge, orangé-bleu, s'exaltent mutuellement quand on les rapproche et composent des harmonies éclatantes. S'ils n'ont pas connu cette loi, les Vénitiens ont pourtant senti fortement ces effets, car l'azur verdissant du ciel et l'horizon de montagnes bleues sont toujours séparées par des schistes d'or, et un pourpoint grenat ne jette jamais sa flamme sombre que sur la verdure profonde d'une prairie ou d'un feuillage massif. Mais ces jeux des complémentaires ne sont pas les seules harmonies de la peinture. Chaque peintre s'habitue aux effets qui s'accordent le mieux avec son tempérament.



Cliché Alinari.

Titien. — La Vierge, des saints et la famille des Pesaro. (Venise, Église des Frari. 1526.)

Ici encore l'opposition est flagrante entre le procédé florentin et le procédé vénitien. Le fresquiste de Florence compose un carton, c'est-à-dire un dessin très fini qu'il décalquera ensuite sur le mur. Sur ce carton il a pu, le crayon à la main, étudier des poses savantes, affiner les nuances de son art expressif; il fait ce carton définitif, parce qu'il ne croit pas possible d'improviser un modelé parfait, et lorsque le carton est achevé, il juge son œuvre presque terminée et abandonne très souvent à ses élèves la transcription en couleur. En tout cas, cette couleur, il l'improvise tout à fait, l'étend rapidement suivant les nécessités d'un procédé qui ne permet ni les hésitations, ni les retouches et qui même, selon l'expression de Vasari, exige un « jugement ferme et absolu », puisque le peintre doit, en la posant, tenir compte des transformations après séchage. D'où la nécessité d'harmonies très simples, ou même il faut se résigner à l'absence de toute harmonie autre que celle donnée par un même dessous crayeux, apparent sous la polychromie. Le Vénitien au contraire, qui peint à l'huile, n'obtient que progressivement et par retouches continuelles l'harmonie colorée. Son tableau se forme, se précise et se complète peu à peu par des essais successifs, des tâtonnements, des touches d'attente, les effets s'appelant et s'aidant les uns les autres, jusqu'au moment où l'accord est complet et l'œuvre mûre.

Une troisième composition colorée est celle qui, par les différences de couleurs, fait sentir l'éloignement des choses et le contact de l'air ; l'espace du peintre n'est pas l'espace abstrait du géomètre; l'air le remplit et participe à toutes les apparences ; la perspective linéaire doit être complétée par la perspective aérienne. Car ce n'est pas assez dire qu'en s'éloignant les formes diminuent; ce n'est pas assez dire qu'elles s'effacent : elles se transforment de façon fort variable. Les unes s'éteignent, la plupart s'estompent dans une teinte bleutée. Giorgione et Titien ont observé dans la nature ces jeux délicats de l'air et du jour ; dans leurs paysages, l'air circule caressant et limpide, parmi les combinaisons imprévues de la lumière, de la couleur et de la distance. A l'horizon, maisons ou rochers pointent dans le ciel clair des arêtes nettes, tandis que leur base s'efface dans la brume. Dans l'énigmatique tableau de Giorgione dit « la famille du peintre », la ville de Castelfranco semble pâlie, sous les sombres nuages qui montent derrière elle; le vent qui les amoncelle traverse tout le paysage; feuillages et hautes herbes frissonnent dans l'attente inquiète de l'orage. Il y a une anatomie et une perspective pour dessiner correctement sans modèle ; pour appliquer la



Cliché Alinari.

Titien. — La Présentation de la Vierge au temple. (Venise, Académie des Beaux-Arts, 1539.)

perspective aérienne, point d'autre méthode que peindre d'après nature, comme faisait Giorgione. Aussi, entre une figure florentine et une figure vénitienne, y a-t-il toujours cette différence que la seconde vit et respire dans son milieu, tandis que, chez le Florentin, le paysage de fond — souvent une architecture — pourrait être remplacé. La *Joconde* se dresse sur un très beau lointain de roches bleues; aucune des valeurs de ce visage ne serait faussée si la figure se détachait comme le *Saint Jean-Baptiste* sur un fond de laque sombre. Le milieu dans lequel vivent les figures compte si peu que Michel-Ange ne choquera personne en le supprimant tout à fait. Au contraire, les personnages du *Concert champêtre* de Giorgione ne sauraient se concevoir en un autre milieu; couchés dans une prairie moins verte, sous un ciel moins profond, les pourpoints seraient de couleurs lourdes et les chairs manqueraient quelque peu de finesse. Le tableau vénitien, après Giorgione, reste à base de paysage; c'est un coin de nature où les figures prennent plus ou moins d'importance.

La peinture serait un langage encore bien pauvre, si elle n'exprimait que la lumière, la couleur et la distance. Les objets ne sont pas seulement des apparences visuelles; ils suggèrent au regard des sensations tactiles et nous renseignent sur la matière qui les composent. La couleur à l'huile, qui n'est pas seulement une couleur, mais aussi une substance dont on transforme la qualité, que l'on fait liquide et transparente, épaisse et granuleuse, peut nous donner aussi la sensation matérielle des choses. Ce rouge cramoisi n'est pas seulement une tache, c'est une étoffe veloutée, au contact caressant; cette blancheur satinée est froide et lisse sous les doigts; sous l'émail du vernis, la couleur agatisée imite les sombres reflets de la laque ou du métal; mais c'est surtout à rendre la tiédeur molle d'une chair mate que les Vénitiens se sont évertués. Dans un corps féminin peint par Titien ou Giorgione, un rayonnement de lumière et de chaleur subtile révèle le sourd travail de la vie organique. Le Florentin, qui rectifie et complète ses sensations par son intelligence et son savoir, dégage de tout corps humain l'écorché, la musculature que voile la peau. Le Vénitien ne cherche pas au delà de ses sensations et il conçoit les choses comme il les voit; elles sont dans leur substance ce que montrent leurs apparences. La *Flora* de Titien est, dans toute sa chair, blonde et chaude comme l'épiderme de sa gorge, et la prairie où s'enfoncent les figures de Giorgione, elle est tout entière ce vert onctueux et profond où les barbes du pinceau se sont mollement promenées. Bien qu'ils

ne se soient pas autant que les Flamands amusés à ces métamorphoses de la pâte colorée, les Vénitiens ont tiré de cette souplesse et de cette richesse tout ce qui pouvait servir leur sensualité.

Il faudrait enfin ajouter que cette couleur à l'huile, posée d'une certaine façon, conserve l'élan de la main et que les mouvements de la brosse, s'ils sont bien choisis, enrichissent encore la peinture d'expressions nouvelles. Avant les Vénitiens, les peintres n'avaient point tiré d'effets de la *touche*, les fresquistes florentins, parce qu'ils usaient d'une couleur sans corps, les primitifs flamands parce que l'imitation scrupuleuse de la nature leurs imposait une manière impersonnelle. Quand, à Venise, on couvrit pour la première fois de vastes surfaces avec la peinture à l'huile, le travail de la brosse ne pouvait plus se dissimuler sous le fini de l'exécution. Chez Titien, les touches sont robustes, mais se fondent en un enduit moelleux et généreux; la brosse de Véronèse se promène posément sur les plis des étoffes, traverse de larges espaces sans impatience ni lenteur. Mais Tintoret surtout et Tiepolo comprirent le maniement du pinceau parmi leurs meilleurs moyens d'expression; Tintoret sabre en quelques coups une silhouette, et la violence de sa main suggère des gestes véhéments; chez Tiepolo la main nerveuse s'amuse aux caprices froufroutants des robes de soie.

Telles sont quelques-unes des impressions que le coloris de Giorgione et de ses successeurs doit traduire, pour ne rien dire de toutes celles que les mots ne peuvent même suggérer. Le peintre doit arriver à ce résultat qu'une touche exprime en même temps toute ces qualités, lumière, couleur, substance, distance, et même mouvement; le meilleur est celui qui condense le plus de sensations dans une hachure colorée. Devant un Titien ou un Véronèse, à la vue d'un effet même très humble, une écharpe de soie pervenche sur une gorge pâle, des perles laiteuses dans une chevelure blonde, nous sentons soudain, à notre plaisir plus vif, que le peintre a touché juste. C'est la sensation de ces harmonies savantes qui est au fond de notre volupté.

CHAPITRE II

TITIEN

Giorgione, mort à trente-deux ans, n'avait pu pratiquer longtemps cette *maniera moderna*, dont il était l'initiateur, au dire de Vasari. A Titien[1], son ami et sans doute son élève, il fut donné de développer toutes les conséquences de la peinture nouveau style. Comme Giorgione, Titien, dès ses premières œuvres, aime à placer ses figures en de beaux paysages qui les mettent bien en valeur ; comme chez Giorgione, le sujet du tableau est avant tout une chair splendidement illuminée, un visage clair sur un fond obscur, un beau corps dans la pénombre d'un crépuscule. S'il réchauffe la verdure de rousseurs étouffées, s'il assombrit l'émeraude du ciel sans pourtant troubler sa transparence, à l'encontre des vieux paysagistes qui découpaient volontiers de grêles végétations sur sa clarté froide, c'est que cette atmosphère, ce paysage, ne sont pas seulement un décor inerte pour envelopper un corps lumineux et en affiner la morbidesse ; le peintre n'a pas arrangé savamment des accessoires pour enrichir l'éclat des nudités ou des draperies, il a demandé à ce paysage d'expliquer le bien-être physique de ses figures. Comme dans les tableaux de Giorgione, une même volupté s'épanouit dans les feuillages opaques et alanguit la

[1] Tiziano Vecellio est né à Pieve di Cadore sans doute vers 1490, et non en 1477, comme on le dit généralement ; il fut de l'atelier de Giovanni Bellini et de celui de Giorgione : en 1511, à la mort de ce dernier, il continue une décoration laissée inachevée au palais des Doges. En 1516, séjour à Ferrare, après du duc Alphonse, pour lequel il peint ***Bacchus et Ariane*** (Londres) et la ***Bacchanale*** (Madrid). A Venise, ses grandes compositions religieuses sont : l'***Assomption de la Vierge*** (1518) (Académie de Venise), la ***Vierge de la famille Pesaro*** (1526) (église des Frari, Venise), le ***Saint Pierre Martyr*** (1530) détruit par un incendie, la ***Présentation de la Vierge au Temple*** (1538) (Académie de Venise). A partir de 1529, Titien est en relation avec Charles-Quint qui lui demande des portraits, et plus tard avec son fils Philippe II ; en 1545, sur l'invitation du pape Paul III, il visite Rome et se rencontre avec Michel-Ange. Il continue à travailler à Venise pour nombre de grands seigneurs, de rois et de papes. Ses tableaux, mythologiques, religieux et ses portraits sont dispersés dans les principaux musées d'Europe, au Louvre, à la Galerie nationale de Londres et surtout au Musée du Prado (Madrid). Cette longue et sereine existence fut pourtant attristée vers la fin par des chagrins et des deuils domestiques. Titien mourut en 1576, emporté par la peste qui décimait Venise.

chair robuste des Vénus et des Nymphes, comme si la sensualité du



Cliché Alinari.

Titien. — Danaé. (Musée de Naples, après 1545.)

peintre, se propageant dans toute la nature, faisait palpiter hommes et choses dans une commune ivresse.

La Vénus de Botticelli a quinze ans, et le charme aigrelet d'une adoles-

cente, la Flora de Titien en a trente et la saveur pleine d'un fruit mûr. Chez la Laura de Dianti, la Bella, cette beauté en pleine éclosion réside-t-elle dans la pureté des traits? Non, car le dessin en est assez banal. Mais leur charme fascinant vient de la couleur, cette couleur animée et tiède comme une chair. Aussi nulle affectation d'élégance ou de gracilité ; ces merveilleuses patriciennes fatiguent la soie du corsage par la plénitude de leurs formes généreuses. Plus tard Titien multiplia ces nus qui donnent comme la note de son génie intime ; les nombreuses Vénus, Danaé, qu'il a étalées sur des lits, sommeillantes ou alanguies, sont de merveilleux corps auxquels Michel-Ange devait trouver une rondeur de formes très banale ; car ces figures ne sont pas, comme celles de Florence, alertes et agissantes ; le mécanisme interne n'en n'est pas apparent, qui chez les Florentins dessinait l'effort ; elles sont de chair inactive et sensuelle. Ce que la couleur du peintre exprime par sa tonalité autant que par sa substance, c'est la pulpe charnelle épanouie pour mieux se pénétrer de volupté, comme ces corolles lassées par une atmosphère d'orage et dont le parfum s'alourdit dans un air étouffant. Dans ces figures, nul mouvement, nul sentiment ; le mouvement dérangerait l'harmonie paresseuse de leur corps, les passions terniraient cette beauté sereine qui semble un rayonnement de la santé. L'œil de ces majestueuses créatures se pose direct et placide, il est vide ; le regard noyé de langueur est ingénu ou plutôt absent, car le regard parle de l'âme, et ces figures jouissent de leurs sens. La couleur fine et robuste dont ces visages et ces corps sont pétris, c'est la substance la plus précieuse que jamais peintre ait su créer, c'est de la chaleur et de la lumière, de la vie et de la volupté. L'Arétin adressant à un ami une petite toile de Titien, lui écrit : « Regardez la charmante jeunesse de saint Jean ; regardez ses chairs si bien peintes qui, dans leur fraîcheur, ressemblent à la neige teintée de vermeil, mais émue par les battements et réchauffée par les haleines de la vie. »

Un tel art devait naturellement modifier la signification des sujets religieux. Car attendre d'un peintre qu'il transforme sa manière quand il change de sujet, il n'y faut pas songer. Avant lui d'ailleurs, les Vénitiens avaient marqué leur préférence pour les motifs sans action dramatique, ces « saintes conversations » où, sous le regard affectueux de la Vierge, se groupent de belles jeunes femmes, merveilleuses de visage, et de costume somptueux. En de telles peintures, l'action est immobile et silencieuse ; si les figures sont émouvantes, c'est par leur seule beauté ; il suffit alors de les bien grouper pour nous intéresser et nous attendrir.

La plus extraordinaire de ces saintes conversations est certainement la Vierge au donateur que Titien a placée dans l'église des Frari pour la famille des Pesaro. Gracieuse divinement, la Vierge s'est posée sur le seuil du palais; au-dessus, de massives colonnes vont se perdre dans les nuées peuplées d'anges; en dessous, sur les marches de marbre, des Vénitiens altiers et pieux ; les accessoires, les personnages, la composition entière ont pris une extraordinaire majesté, grandissant cette sainte famille à la taille d'une décoration épique; les rouges ardents des dalmatiques et des oriflammes ont de tels éclats qu'ils sembleraient des morceaux de bravoure, si l'œuvre entière n'était d'une gravité solennelle et radieuse. Les personnages vivent d'une vie puissante et fixée; plus encore que dans ses autres œuvres, l'accidentel, le mouvement, les figures et les choses, tout semble ici s'immobiliser dans la perfection définitive.

Pour sentir l'émotion profonde que cette peinture sensuelle peut donner avec un motif religieux, il n'est qu'à se rappeler, par exemple la *Mise au tombeau* du Louvre; les gestes tendres des porteurs, leurs visages bruns inclinés pieusement vers le précieux cadavre, les figures douloureuses sur le ciel assombri, des chevelures rousses diffuses dans l'or des derniers rayons, des tuniques grenat ou des robes vertes, flamboyantes ou étouffées dans l'ombre du crépuscule. Toute cette splendeur, assoupie dans l'agonie du jour, enveloppe comme une caresse la pâleur affinée du corps divin; couleurs, attitudes, sentiments se rythment en une harmonie poignante, et le spectacle de la douleur se pare d'une telle beauté que la volupté toute sensuelle de cet art s'ennoblit jusqu'à la pureté d'une émotion religieuse. C'est là peut-être le seul art religieux capable de nous attendrir aux larmes, le seul qui sans doute soit encore permis aux modernes, depuis que trop de sensations et trop de science interdisent aux peintres chrétiens l'expression ingénue.

Titien, dont la peinture peut rendre la vie dans son caractère physique, nous donne de l'humanité d'alors des portraits plus matériels, et par suite plus complets que ceux des meilleurs Florentins, Vinci, Bronzino, dont le dessin, pourtant subtil, raffiné, vibrant, d'un modèle particulier dégage toujours une figure générale. Ce qu'il traduit, c'est l'animation obscure et profonde de la chair. Ce qu'il va donc naturellement surprendre, ce sont les signes expressifs de la vie organique, un jeune visage ardent et pâle, des lèvres rouges comme une blessure dans une barbe noire, le derme sec d'un visage osseux, tous ces signes d'un tempérament physique, plus révélateurs que toutes les grimaces physionomiques, parce qu'ils

nous font pénétrer jusqu'à l'origine animale des passions, surtout dans une humanité où elles paraissent avoir été brutales. Mais cette vie individuelle, l'art de Titien lui donne une intensité qui dépasse infiniment les limites d'un être particulier, comme s'il ramassait en une puissante image tous ces traits flottants par lesquels la légende amplifie les lointaines figures de l'histoire. Ces Charles-Quint, ces Philippe II, ces Paul III, et tous ces Farnèse parmi lesquels il y avait des fauves féroces et des félins rusés, ces doges altiers et chenus dans leur simarre de pourpre, ces patriciens en pourpoint noir sur le visage desquels plusieurs siècles de domination ont imprimé la fierté, ces rudes cavaliers bardés d'acier, dont la prunelle sous l'épais sourcil a l'éclat sombre et menaçant de leur armure, et tous ces farouches inconnus disséminés dans les musées d'Europe, bien qu'ils soient comme nous des êtres de chair et de sang, se dressent dans la mémoire, impérieux, ineffaçables, avec l'ampleur de personnalités exceptionnelles. Cet art intense, comme un instrument vibrant et grave, rend un son émouvant à la moindre impulsion. Dites ainsi, les moindres choses prennent une ampleur pathétique et propagent jusqu'au plus profond de notre sensibilité des résonances infinies.

La peinture à l'huile, telle que l'avait pratiquée Giorgione, conduisait les peintres à traiter des paysages animés de figures ou de Saintes Conversations, tableaux de dimensions généralement médiocres. Les circonstances obligèrent Titien à transformer cet art pour l'adapter à des décorations plus vastes. Il fut le premier peintre qui ait décoré à l'huile ces grandes surfaces réservées jusqu'à ce jour à la fresque. Le premier donc, il a donné de vastes dimensions à ces paysages que Giorgione et lui-même enfermaient en de petits cadres, pour mieux concentrer les fortes harmonies du ciel ou des plantes autour d'un beau visage ou d'un beau corps. Il fit plusieurs tentatives pour développer cette peinture, sans en diminuer la forte saveur, et délayer la couleur sans lui ôter de sa densité. Plus d'un peintre a éprouvé la difficulté de pareilles tentatives et perdu sur une toile trop vaste la solidité d'une petite esquisse. Plusieurs de ces décorations de Titien ont été détruites accidentellement. Dans le *Martyre de saint Pierre*, par-dessus le groupe violent du martyr et de ses assassins, de grands arbres dressaient leurs futaies hautes comme les colonnes de la Vierge des Pesaro. De la bataille de Cadore, disparue, il subsiste une esquisse de couleur pleine, éclatante, d'après laquelle la coloration générale trop intense devait, semble-t-il, donner à l'ensemble un aspect compact. Seule, la *Présentation de la Vierge au Temple* nous

reste pour juger cette décoration nouvelle. Les figures et les choses, les architectures et le paysage semblent plus solides que la réalité, tant les



Cliché Hanfstaengl.

Titien. — Charles-Quint à la bataille de Muhlberg. (Madrid, musée du Prado, 1548.)

colorations y sont puissantes et concentrées. A droite, la ligne oblique de l'escalier sur une lourde masse d'architecture, à gauche une foule entassée qui regarde la petite Vierge montant les degrés. Et par-dessus les têtes, un

lointain merveilleux; un grand roc raviné et bleui dressé sur un ciel nuageux. Cette vaste composition forme un ensemble fortement lié par de larges ombres et pourtant aussi articulé que possible ; les nuages blancs, quelques costumes clairs et les plans nets de l'architecture dégagent avec fermeté les membres dans cette masse. Aucune prouesse de réaliste ne nous a depuis, comme Titien ce jour-là, mis en contact immédiat avec une foule, en pleine réalité, tout en conservant à l'œuvre harmonie et splendeur. Mais de semblables tours de force font trop sentir la difficulté vaincue. Titien a été si puissant et si dense que son œuvre est comme appesantie par sa propre solidité. Il faut à cette décoration, pour la porter, un encadrement d'or et de boiseries sculptées. L'innovation de Véronèse sera d'alléger ces grandes masses, d'ouvrir dans cette architecture de larges baies sur le ciel, de supprimer le paysage pour dresser ses figures au-dessus de l'horizon, en plein azur et de répandre la lumière du grand jour dans tous les recoins de son tableau. Mais il faudra faire bien des sacrifices, éteindre ce coloris éclatant, dissoudre, volatiliser ce clair-obscur qui donne à ce panorama son étonnante cohésion.

« Titien esquissait hardiment par des coups résolus et par des couches épaisses », après quoi il laissait reposer son œuvre, puis il la reprenait, la corrigeait et « la poussait à la plus parfaite harmonie qui pût rendre la beauté de la nature et la beauté de l'art » (Vasari). Il n'abandonne l'œuvre, comme l'arbre son fruit, que lorsque celui-ci refuse la sève et que la saveur est pleine. Plus tard, à la fin de sa vie, il se détendra de cette exécution sévère; influencé peut-être par les hardiesses de Tintoret, il peindra par balafres, sabrures, mais malgré la rudesse de la pâte, la couleur conserve sa tonalité harmonieuse. De l'œuvre tumultueuse se dégage une grande douceur, comme une symphonie d'une suavité virile qui monte d'un orchestre déchaîné; les pires violences semblent cadencées. Dans son œuvre dernière, une Pieta inachevée, lourde, emphatique et poignante, tout est grand, véhément, les attitudes sont raides et emportées; la mère douloureuse tenant le cadavre sur ses genoux, une Madeleine hurlante sont exécutées de cette manière spéciale à sa vieillesse, grasse et lâchée, écrasée et grumeleuse. Cette brutalité grandiose est d'un homme qui ne cherche pas à plaire, et l'on dirait que l'âme est plus fougueuse, à mesure que la main s'alourdit.

Nul avant lui n'avait uni tant de robustesse à tant de charme, tant de mollesse à une énergie aussi pleine, tant de jeunesse et de fraîcheur à une maturité aussi épanouie. Cet art tendre et violent, caressant et robuste,



Cliché Alinari.

Palma le Vieux. — Vierge, sainte Catherine, saint Joseph et saint Jean-Baptiste. (Venise, Académie, tableau laissé inachevé à la mort du peintre, 1528.)

est d'une puissance irrésistible ; en lui communient toutes les séductions par lesquelles la réalité nous exalte ou nous attendrit ; une même sensualité grave donne aux bacchanales une sorte de dignité religieuse et fait rayonner la vie charnelle d'une telle beauté que la splendeur morale des figures sacrées n'apparut jamais plus émouvante. Le pathétique douloureux de la Passion, la poésie radieuse de la vie païenne, la fraîcheur de simples idylles se joignent dans l'absolue jouissance que cette peinture éveille au plus intime de notre sensibilité ; blonde lumière d'une chair indolente, embrasement des crépuscules d'automne, de ces fortes couleurs recueillies du monde physique, comme des fleurs d'un parterre, émane un pouvoir subtil, plus pénétrant qu'un effluve de parfum, enivrant comme des ondes musicales ; il n'y a point d'autre œuvre pour propager comme celle-là les frissons de la tendresse et de l'enthousiasme ; on dirait que toutes les forces de la nature sont passées dans ce mâle génie, pour se muer par le miracle de l'art en volupté et en harmonie.

CHAPITRE III

AUTOUR DE VENISE. — CORRÈGE.[1]

Cependant à Venise et dans la Vénétie la « maniera moderna » avait été acceptée par beaucoup d'autres peintres ; Titien en est le plus beau représentant, mais il n'est pas le seul. Palma dit le Vieux — que l'on distingue ainsi de son petit-neveu — élève de Giorgione, commence comme Jean Bellin et finit comme Titien. La figure féminine qu'il aimait à peindre a fixé pour l'avenir le type magnifique des patriciennes de Venise. La *Sainte Barbe* de Santa Maria Formosa, les trois sœurs du Musée de Dresde sont de robustes et plantureuses filles, toutes jeunes d'esprit et de visage, aux formes opulentes enveloppées de robes somptueuses. On ne les contemple pas sans les remercier tacitement de donner une aussi saine image d'ingénuité morale et de splendeur physique. On retrouve leur tête fine et blonde, leur peau blanche et leur gorge grasse dans les figures sacrées. La « Sainte Conversation » de l'Académie des Beaux-Arts, à Venise montre en plus l'influence de Titien. La Vierge, par son attitude, copie la Vierge des Pesaro, une sainte Catherine charmante est une réplique d'une figure de Titien qui est au Louvre ; dans le lointain, des roches bleues sous un ciel nuageux rappellent aussi le paysage cher au peintre de Cadore. Mais Palma est un Titien moins ardent ; sa couleur est plus fraîche, plus miroitante et sa sensualité ne dépasse pas autant le simple plaisir des yeux.

Sébastiano del Piombo est un transfuge de l'école vénitienne, un excellent élève de Giorgione qui est allé à Rome perdre devant les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël le goût de la couleur chantante, pour s'essayer au dessin héroïque des Florentins et des Romains. Ses dernières œuvres, parmi des ombres enfumées, font voir de grands et souples

[1] Pietro d'Achiardi. *Sebastiano del Piombo*, Rome, 1908. — Berenson. *Lorenzo Lotto*, Londres, 1901. — Corrado Ricci. *Antonio Allegri da Corregio* (traduction anglaise), Londres, 1896.

athlètes que Michel-Ange pourrait avoir dessinés. — Au contraire Paris Bordone n'est que le reflet de Titien; il a laissé un chef-d'œuvre : *le Pêcheur remettant l'anneau au Doge* (Académie des Beaux-Arts de Venise). C'est une de ces fêtes de la vie vénitienne que Carpaccio avait aimé à peindre ; mais la couleur de Titien fait de ce tableau une des plus irrésistibles caresses qu'il soit donné aux yeux de goûter. Tandis qu'une lumière fraîche fait circuler autour des colonnes, sur les dalles de marbre, une atmosphère pâle et verte, dans la pénombre rousse, s'allume doucement la flamme moirée des simarres de pourpre.

Même lorsqu'ils ne sont pas Vénitiens de Venise, les peintres du nord de l'Italie n'en sont pas moins réchauffés par le rayonnement de Giorgione et de Titien.

Pourtant Lorenzo Lotto ne se laisse pas aisément enfermer dans une école. Ce fut un peintre fécond, d'esprit inquiet, d'imagination fantaisiste et rien n'est indéfinissable comme sa manière. Parfois, dans ses compositions, on croit reconnaître le dessin alerte, la souplesse gracieuse, agitée de Corrège, son contemporain : autour de la Vierge, des saints font des mines, prennent des poses, tandis que sur les nuages gambadent des farandoles d'anges. D'autres compositions font penser à Dürer, quand grimacent autour de Jésus des visages au dessin incisif, à la laideur patibulaire. Sa couleur même ne dénote point des prédilections intimes et profondes; il a usé des teintes nettes et fraîches du xv[e] siècle et détaillé comme un primitif toutes les minuties d'un paysage ; mais il a aussi, comme Titien, enveloppé d'ombres chaudes de voluptueuses nudités. C'est sans doute le caractère fuyant de cette personnalité qui déconcerte un peu, quand on étudie ce peintre raffiné et qui empêche de le placer parmi les plus grands. Pordenone, un peintre vigoureux et inégal, a laissé un certain nombre de fresques, où il a su conserver quelques-unes des meilleurs qualités de la couleur de Giorgione. Mais son tempérament ne s'est pas laissé alanguir par la volupté vénitienne. Dans la cathédrale de Crémone, ses compositions sur la Passion montrent des figures violentes et colossales et dégagent un pathétique tumultueux. Il est de ceux qui ont demandé au coloris vénitien de rendre des scènes dramatiques pour lesquelles il n'est point fait.

Mais en général ce n'est point pour la puissance de leur imagination que l'on peut surtout admirer ces maîtres secondaires mûris par le soleil de Venise. Tous furent avant tout peintres de « saintes conversations » ou portraitistes ; ils se contentent de reprendre les motifs traditionnels ou



Cliché Alinari.

Lorenzo Lotto. — L'Annonciation. (Recanati, S. Maria sopra Mercanti, vers 1530.)

de copier un modèle. Les portraits exécutés au XVI[e] siècle par cette école vénitienne sont presque toujours d'une ampleur majestueuse et d'une grande intensité de vie. Auprès de ces gentilshommes superbes, au teint mat, à barbe drue et de ces patriciennes magnifiques, les figures des peintres germaniques paraissent étriquées et les portraits florentins et romains n'ont qu'une existence un peu abstraite. A Venise, au contraire, la couleur d'Antonello de Messine a enseigné l'art d'animer un organisme et la manière de Giorgione y ajoute comme une palpitation charnelle. Aussi tous ceux qui se sont essayés à ce genre ont-ils laissé d'admirables portraits. Cariani peignit des têtes glabres et fiévreuses, et fit voir dans le lointain les paysages alpestres de Titien. Les meilleurs titres de Sebastiano del Piombo sont dans les quelques figures romaines qu'il a laissées et surtout la figure d'André Doria, d'une pâleur étrange. C'était aussi un portraitiste que Lorenzo Lotto, et il a donné à ses modèles, à défaut de la robustesse des Doges de Tintoret et de Titien, une distinction nerveuse, une expression de tendresse et de rêverie qui n'est point habituelle chez ces peintres de la vie physique.

Paris Bordone a peint aussi des gentilshommes barbus, vêtus de noir et Moretto de Brescia de même; la couleur de celui-ci est de tonalité argentée, avec des gris, des bleus qui donnent à ses compositions beaucoup d'éclat et de fraîcheur. Son élève Giambattista Moroni nous intéresse passionnément aux puissantes figures qu'il nous montre; tout en leur prêtant, à la manière vénitienne, une grande intensité de vie organique, il a su observer pour chaque modèle l'attitude, le costume, la grimace qui révèlent un caractère, une humeur, une fonction.

Par l'originalité vraiment inconcevable de son œuvre comme par la prodigieuse influence qu'il exercera sur les derniers maîtres italiens et grâce à ceux-ci sur l'art européen tout entier, Corrège[1] tient dans l'histoire de la peinture une place égale à celle des plus grands. Au premier abord, son œuvre semble être un phénomène de génération spon-

[1] Antonio Allegri, dit le Corrège, du nom de sa ville natale, né en 1494 et mort à Parme en 1534, n'a pour ainsi dire pas de biographie. Ses fresques sont à Parme, *une Diane et des amours*, au parloir du couvent Saint-Paul; sous la coupole de saint Jean l'Évangéliste, une *Ascension du Christ;* sous la coupole de la cathédrale, l'*Assomption de la Vierge*. Ses peintures à l'huile sont nombreuses. Il faut citer, au musée de Parme, la *Descente de croix*, la *Madone à l'écuelle*, la *Vierge de saint Jérôme;* au musée de Dresde, la *Madeleine*, la *Nativité*, la *Madone de Saint Sébastien*, la *Madone avec saint Georges;* au Louvre, le *Mariage de sainte Catherine*, l'*Antiope*; à Berlin, la *Leda;* à Vienne, *Jupiter et Io ;* aux Offices, à Florence, la *Vierge et l'enfant*.

tanée ; à Parme, dans la ville où il a vécu et travaillé, aucune tradition



Cliché Alinari.

Moretto da Broscia. — Saint Nicolas conduisant les écoliers devant le trône de la Vierge. (Brescia, 1539.)

d'art qui puisse l'expliquer et, dans les villes voisines, chez des peintres

comme Bianchi Ferrari qui fut son maître, rien non plus qui annonce la peinture de Corrège. Pour comprendre, au moins à demi, l'apparition d'une telle œuvre, il faut se résigner à de simples probabilités et supposer des correspondances et des échanges entre les différents centres d'art italien, même lorsqu'on ne peut fixer le moment et le lieu où le contact a pu se produire. Alors Corrège prend naturellement sa place dans l'évolution qui mène de Mantegna à la peinture bolonaise.

De Mantegna il a connu les Vierges entourées de saints et les fresques du château de Mantoue ; c'est là qu'il a vu quels merveilleux effets pouvait atteindre un dessinateur savant et audacieux. Pour la première fois on y trouve appliquées dans le sens de la hauteur les lois de la perspective ; Corrège développa les applications de cette perspective verticale. Une de ses premières décorations, — des amours qui jouent en des lucarnes de feuillage, — rappelle ainsi des petits génies de Mantegna. Néanmoins entre les deux peintres, même s'il y a filiation, la différence de nature est grande. L'un est un analyste précis, un ciseleur de formes nettes, un artiste de pensée hardie, mais « primitif » encore par sa manière ; chez Corrège, au contraire, tout n'est que douceur, et, s'il y a des préoccupations intellectuelles, elles sont moins apparentes dans cet art détendu par la volupté. Entre Mantegna et Corrège se place l'œuvre de Léonard de Vinci ; l'atmosphère s'est faite plus caressante autour des figures ; Mantegna était trop âgé pour se laisser attendrir, et si ses dernières œuvres ont un charme plus gracieux, les formes n'en conservent pas moins une netteté un peu sèche. Chez Corrège, au contraire, le trait est émoussé ; les surfaces sont moelleuses ; les draperies ne collent plus au corps avec de petits plis aigus, elles flottent largement, librement ; les formes corrégiennes ne se dessinent pas par des tailles de graveurs ; leur mollesse un peu grasse s'accommode mieux de la sanguine écrasée. Et le souvenir de Vinci ne se retrouve pas seulement dans le dessin par ombres caressantes ; les gestes ont des sinuosités plus élégantes et les corps des silhouettes plus arrondies. Que de figures même semblent transposées parfois : le saint Jean mystérieux, l'index levé ; la madone souriante, les yeux baissés et le *bambino,* potelé et vif, sur le front bombé une houpette blonde, et le menton perdu dans les bajoues !

Michel-Ange aussi étendait son prestige jusqu'aux villes du Nord ; les cartons de la guerre de Pise et du plafond de la Sixtine allaient au loin enseigner les ressources plastiques du corps humain. Sous la coupole de Saint-Jean à Parme, le Christ s'élève au milieu d'apôtres qui

sont apparentés aux merveilleux *ignudi* de la Sixtine ; ce sont les mêmes



Cliché Hanfstaengl.

Moroni. — Portrait d'un tailleur. (Londres. Galerie nationale.)

corps robustes et agiles, les mêmes roulements de muscles, attitudes déséquilibrées, épaules retroussées, jambes repliées et jusqu'au regard apeuré

sous une chevelure en coup de vent. Si Corrège a pu agiter, tordre, renverser ces corps que Mantegna et les peintres de son école aimaient à dresser, roides comme des troncs d'arbre, c'est parce que la science du Florentin lui fournissait des modèles et des encouragements.

Il travaille à un moment où l'influence des maîtres florentins déborde sur toute l'Italie; Corrège, même s'il n'a vu Florence ni Rome, s'est pourtant familiarisé aux formes nouvelles qu'ils imposaient alors à l'imagination italienne presque entière. Aussi entre Corrège qui vit à Parme, et Andrea del Sarto son contemporain, y a-t-il une visible parenté; ils ont subi le prestige des mêmes peintres. Mais tandis que Andrea, confiné dans l'atmosphère de Florence, n'a point d'autre ambition que de pratiquer avec son élégante pureté la manière florentine, Corrège traite avec plus de désinvolture cet art des formes dont il n'entend peut-être pas toutes les finesses. Un bon élève de Michel-Ange devait trouver que l'incorrection ou tout au moins l'à peu près est de règle dans son dessin; les draperies forment des plis tout arbitraires et les poses les plus gracieuses — celle de l'*Antiope* par exemple — sont absolument impossibles.

Mais, à défaut d'une diction impeccable, combien chez lui le timbre est plus vibrant! Il ne transcrit point des formes abstraites, mais il peint avec de la lumière et de la couleur; le foyer vénitien rayonne jusque sur lui; comme chez Giorgione et Titien, l'effet principal de ses plus belles compositions est un effet de lumière sur de la chair. Cette même sensualité qui, à Venise, provoquait une féerie inconnue, met dans la peinture de Corrège une énergie dont n'était plus capable l'art fatigué de Florence. Chez Andrea del Sarto, le *sfumato* manque de corps; chez Corrège, sous le halo vaporeux où s'irradie la pâleur moite de l'épiderme, la couleur est « pastosa, carnosa »; un peu lourde parfois dans les draperies, dans les chairs elle s'imprègne de lumière et s'attiédit sous la chaleur. Pourtant Corrège n'est pas vénitien; il n'use point des colorations ardentes de Giorgione ou de Titien; il a des raffinements maladifs, des teintes laiteuses, des ombres d'opale. Mais surtout sa sensualité est de tout autre nature; tandis qu'à Venise les figures sont endormies dans une volupté robuste, dans les figures de Corrège il y a toujours une coquetterie, un besoin de plaire, des gestes charmeurs, des visages souriants. Dans son œuvre court une mélodie inquiète, souple, spirituelle, langoureuse, tandis que la symphonie vénitienne aime à plaquer des accords immobiles.

Entre Florence et Venise, Corrège a donc conservé sa personnalité; un génie gracieux se reconnaît dans toutes les scènes qu'il a repré-



Cliché Alinari.

Corrège. — La Madone dite de saint Jérôme. (Parme, Musée ; avant 1528.)

sentées. Il est gracieux partout et toujours ; les saintes femmes qui pleurent sur le cadavre du Christ sont gracieuses et les bourreaux qui frappent les martyrs le sont aussi, malgré la violence de leurs gestes. Mais le plus souvent Corrège a préféré des sujets d'idylles, chrétiennes ou païennes : une couronne de saints et de saintes autour de la Vierge et de l'enfant Jésus, ou les amours mythologiques de Jupiter. Sa peinture exprime par les mêmes moyens la tendresse chaste ou voluptueuse, et ses figures d'amours sont indifféremment les images de l'innocence ou du désir. Le type féminin de Corrège est un des plus séduisants qui soit dans l'art ; les saintes abaissent de longues paupières aux beaux cils sur des regards d'amoureuse et leurs gestes dessinent des caresses. Dans « la Madone au Saint-Jérôme » à Parme, la Madeleine se penche vers l'enfant Jésus, le frôle de sa joue, comme une chatte qui veut être calinée et le bambino de sa petite main fait jouer négligemment les boucles blondes de la jolie pécheresse. Car les mains sont aussi expressives que les visages ; elles sont menues, souples, précieuses, modelées sans méplats et comme sans os ; agiles, volantes, ou bien abandonnées et molles comme des oiseaux blessés.

Mais Corrège n'a pas seulement insinué sa personnalité dans l'art, il a transformé l'univers imaginé par les peintres ; ses fresques de Parme, à Saint-Jean et à la Cathédrale, sont parmi les efforts les plus hardis qui soient dans l'histoire de l'art. Chargé de décorer des coupoles, il les conçoit comme des ouvertures sur le ciel et montre l'Ascension de Jésus aux yeux des apôtres surpris ; sur les bords de la voûte, les teintes fortes et les figures lourdes ; au sommet, les figures et les couleurs légères, le rose, l'or, et dans le vide, une clarté incandescente. La lumière céleste est encore plus éblouissante sous la coupole de la cathédrale : une Assomption de la Vierge dans une farandole tumultueuse d'anges musiciens. Ce sont là effets nouveaux ; ni Michel-Ange au plafond de la Sixtine, ni Raphaël à la Farnésine n'avaient ainsi conçu des perspectives verticales et des raccourcis « plafonnants ». En lançant dans les airs des corps sans appui, Corrège dut leur donner des attitudes aériennes, inconnues aux figures normales, toujours en état d'équilibre ; quantité d'aspects nouveaux du corps humain furent ainsi révélés et le peintre se montra dans cette invention d'une fécondité étonnante ; il modelait, dit-on, des figurines en plâtre avec lesquelles il pouvait à son gré combiner des jeux de lumière imprévus et des raccourcis extraordinaires. Qu'on l'approuve ou qu'on la blâme, cette innovation est conforme à l'évolution générale de la peinture ita-

lienne ; depuis Giotto, les peintres donnaient chaque jour plus de corps, de liberté et d'animation aux figurations linéaires des vieux Byzantins. Puisque dans les décorations murales les peintres avaient peu à peu représenté l'espace en profondeur, comment, lorsqu'ils disposèrent d'un dessin assez libre et d'effets de lumière appropriés, auraient-il pu résister à la tentation de peindre aussi le ciel comme un espace vu en hauteur? La forme de la coupole les y invitait par sa disposition même ; les parois montantes entraînent dans leur fuite les figures qu'elles portent.

L'image du ciel se complète par l'emploi de gros nuages ; ils sont nécessaires pour étoffer la composition ; ils remplacent les décors traditionnels de la peinture — paysages, architectures, — et sont les seuls accessoires dont la présence soit vraisemblable dans les airs. De plus, ces masses inconsistantes et amorphes sont d'une grande commodité pour la répartition de la lumière ; ils permettent de développer de larges ombres et rassemblent en une composition fortement organisée le désordre et la dispersion de figures agitées. Dans son *Jugement dernier*, Michel-Ange ne parviendra point à unifier la multitude turbulente de ses damnés. Les grosses nuées de Corrège, au contraire, se gonflent, s'étirent, se creusent, pour laisser les corps nager librement dans l'espace et les recueillir lorsqu'ils se posent. Le ciel de Michel-Ange est un espace abstrait où se meuvent des formes d'un dessin merveilleux ; dans celui de Corrège des corps de chair paraissent soutenus par des nuages solides.

Cette représentation du ciel, qui donne à la fois satisfaction à notre goût du vraisemblable et à notre conception du miraculeux, est devenue courante dans la peinture après Corrège. Chez les peintres du xve siècle, c'était un seul et même monde que celui où vivent les hommes et les anges ; les apparitions, les transfigurations, les ascensions étaient événements qui ne troublaient pas leur ordre naturel de l'univers. Les Ombriens ont aimé, il est vrai, à peupler leur ciel de figures ; mais ces figures sont simplement posées sur un sol invisible. Corrège transporte dans les scènes de miracles et de martyres sa tourmente de nuées où roulent des archanges ; deux actions se superposent ; un morceau de ciel se déchire et vient flotter au-dessus de figures terrestres qui, en dessous, font des gestes conformes à la physique d'ici-bas. Pourtant, jusqu'en ce monde, Corrège jette un reflet de miracle. Il ne se contente pas de faire tomber quelques rayons dans beaucoup d'ombres et d'éclairer seulement de rares figures ; ces figures sont parfois des foyers véritables de lumière ; dans la « Nativité » de Dresde, les visages qui se penchent sur le nouveau-né

reçoivent les irradiations du petit corps. Sans doute les primitifs avaient songé à des effets de ce genre, lorsqu'ils plaçaient sur les têtes de saint des nimbres d'or; l'innovation de Corrège, une fois de plus, a consisté à faire du surnaturel avec des procédés naturalistes. La fortune de cette clarté phosphorescente devait être prodigieuse ; il faut aller jusqu'à Rembrandt pour voir à quelle puissance expressive elle peut atteindre.

Corrège eut quelques imitateurs immédiats : Parmesan qui allonge démesurément les figures pour les faire plus élégantes et les place en des compositions désordonnées avec exagération ; le Baroche, un peintre gracieux, précieux, dont la couleur manque de solidité, et fait songer aux tonalités tendres et inconsistantes des sorbets ; ce peintre rappelle aussi beaucoup Andrea del Sarto dont il reprend le dessin à facettes, mais en remplaçant les ombres un peu ternes du Florentin par des reflets de couleurs. D'ailleurs l'action véritable de Corrège n'a pas été immédiate. Il n'a pas, comme les autres maîtres italiens, exécuté ses grandes fresques au milieu de l'attente générale ; il ne travaillait pas dans une capitale, comme Raphaël, Michel-Ange ou Titien ; il peignait isolé dans sa province, et ses innovations ne sont pas entrées immédiatement dans le domaine commun de la peinture italienne. Vers la fin du XVIe siècle, les Carrache, en quête de modèles, rencontrèrent son œuvre et tous s'étonnèrent de découvrir ainsi un terrain qui n'eût pas été exploité jusqu'à l'épuisement. C'est l'imagination et un peu la sensibilité de Corrège qui vivifie parfois la peinture des Carrache : Annibal écrit à Louis : « Au lieu de perdre notre temps à disputer, ne songeons qu'à savoir la belle manière de Corrège ; c'est le seul moyen d'humilier nos rivaux. Cet homme a tout puisé dans sa tête ; ses pensées, ses conceptions sont à lui ; il n'a eu d'autre maître que la nature ; tous les autres recourent tantôt aux statues, tantôt aux dessins. »

Mais c'est bien au delà des Carrache que la peinture de Corrège a étendu son prestige ; il n'y a pas de peintre italien du XVIe siècle qui soit aussi moderne ; il est le seul peut-être dont un artiste pourrait aujourd'hui pasticher la manière sans paraître archaïser. Tout en profitant des plus belles conquêtes de la Renaissance, il s'est le premier dégagé de tous les scrupules que les maîtres appliqués du XVe siècle avaient légués à leurs successeurs immédiats. La mollesse souple du dessin, le modelé large plutôt que précis ; les attitudes agitées, les figures remuantes ; la composition par ailes symétriques remplacée par un désordre où un peu de lumière dans beaucoup d'ombre donne l'unité ; quelques « morceaux »



Cliché Neurdein.

Corrège. — Antiope et Jupiter. (Louvre, ap. 1520.)

bien mis en valeur au milieu de détails noyés de clair-obscur, et par-dessus tout un aimable laisser aller, allié au souci constant de plaire ; tous ces caractères vont entrer pour toujours dans l'art de peindre, et c'est chez Corrège qu'on trouve pour la première fois quelques-uns d'entre eux. Ce qu'il y a de plus personnel dans son art, la fine sensualité qu'il a mise dans sa peinture subsiste dans la suavité de l'art jésuite ; les premiers Amours qu'il a peints étaient pour le boudoir d'une abbesse ; dans le groupe fameux de Bernin à Rome, l'ange malicieux et la sainte Thérèse, défaillante et blessée sous ses coups de flèches, montrent ce que devient Corrège en sculpture ; des génies robustes comme celui de Rubens sont de cette lignée. Le rococo débite l'art de Corrège ; le coup de vent qui passe dans ses nuages, les robes de ses apôtres et de ses saintes, continue de souffler dans les draperies du XVII[e] siècle et pendant le XVIII[e] siècle, jusqu'à David. Alors on ne trouve pas seulement dans la manière des peintres les jolies négligences, l'élégance facile de *fa presto* qu'il avait mise à la mode ; celui qui avait déshabillé les nymphes pour éveiller le désir de Jupiter, celui qui peignait de gracieux génies se roulant sur des nuages capitonnés et signait ses œuvres, *lieto*, le joyeux, devait naturellement plaire à des hommes savants dans l'art de jouir avec leur intelligence, leurs sentiments et leurs sens ; ils trouvaient unies chez Corrège ces choses inconnues dans l'art antérieur : l'esprit, la tendresse et la sensualité.

CHAPITRE IV

LA FIN DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE. — TINTORET VÉRONÈSE. — TIEPOLO

Tintoret[1], dans l'atelier de Titien, avait appris ce coloris inventé pour servir de langage à la volupté. Il en comprit la puissance et rêva de l'employer au pathétique. Parmi les Vénitiens, il est un des rares peintres qui ait pris au sérieux les sentiments dramatiques et se soit proposé d'émouvoir par le spectacle d'un martyre ou d'un miracle, plutôt que par la beauté des figures. Mais s'il conçoit une action, ce n'est pas à la manière intellectuelle des Florentins, Vinci ou même Raphaël, qui composent une attitude et une physionomie pour nous faire comprendre des mouvements psychologiques ; il procède lyriquement, comme le peut faire un Vénitien qui pense avec sa sensibilité, ne comprend que les sentiments qu'il partage, et attend de sa prodigieuse imagination les trouvailles de lumière et de gestes qui suggéreront la terreur ou la pitié : art analogue à celui de nos romantiques, qui sont jusqu'à un certain point secoués par les mêmes passions impétueuses qui agitent leurs personnages. Un tableau de Tintoret nous fait toujours prendre contact et souvent sympathiser avec l'âme fiévreuse et communicative du peintre. Sa forte sensibilité, un peu populaire, est remuée par les souffrances qu'il montre ; une imagination très prompte lui fait trouver sur-le-champ le motif

[1] Jacopo Robusti, dit le Tintoret, à cause du métier de son père, est né à Venise, en 1512, et y a mené une longue existence, remplie d'un furieux labeur jusqu'à sa mort (1594). Sa vie ne contient guère d'autres événements importants que ses œuvres ; presque toutes sont restées à Venise, à l'Académie des Beaux-Arts (le *Miracle de saint Marc*, des peintures religieuses et des portraits) ; au palais des Doges (peintures mythologiques dans la salle de l'Anticollège, des allégories vénitiennes et le colossal *Paradis*) ; dans presque toutes les grandes églises et en particulier à la Madonna dell'Orto (*Veau d'or*, *Jugement dernier*, *Présentation de la Vierge au temple*, *Miracle de sainte Agnès*) ; à la Scuola San Rocco, 56 peintures qui renouvellent l'iconographie traditionnelle de la vie du Christ et sont autant de scènes réalistes ; l'immense *Crucifixion* est en particulier d'une grande puissance.

expressif. Dans un tel art, il faut une rapidité d'exécution qui obéisse au sentiment instantané. Tintoret sent, imagine et peint avec une verve intrépide qui ne laisse pas à l'inspiration le temps de s'éteindre. Qu'allait devenir avec cette nouvelle poétique le coloris de Giorgione et de Titien ?

La rupture se produira très vite entre le maître et le disciple ; dans les premières œuvres, dans le fameux *Miracle de saint Marc*, le coloris a l'éclat puissant des plus belles œuvres de Titien, des robes carmin et grenat, un ciel d'émeraude ; mais très vite le rouge s'éteint qui flambe chez le maître et semble toujours réchauffer en dessous sa couleur d'or et ses ombres fauves ; les teintes enflammées font place à un coloris brûlé ; les chairs pâlissent ; les étoffes, autrefois cramoisies, ont perdu leur éclat, pris des teintes vineuses ; tout est plus amorti et plus sourd. L'harmonie de Titien est le résultat d'une maturation lente dont ne saurait s'accommoder un improvisateur rapide ; son coloris si plein, si fortement lié, donne à toute chose une cohésion et aussi un aspect presque paisible, tant la violence même y est rythmée. Or Tintoret a besoin du désordre, pour suggérer une puissante gesticulation ; emportée dans le pathétique de Tintoret, la peinture de Titien va très vite perdre son harmonie absolue. Et Tintoret simplifiant de plus en plus ses moyens, ses couleurs se réduisent bientôt à une gamme très sommaire qui, sans beaucoup d'intermédiaires, va brusquement du brun opaque aux clartés livides. Alors les corps apparaissent comme des lueurs blafardes en des ombres violacées. Aussi ce Vénitien finira-t-il par dire : « Les plus belles couleurs sont le noir et le blanc », parce qu'elles donnent le relief aux figures par la lumière et l'ombre. Il renie presque la tradition vénitienne, il devient Florentin : « Dessiner, dessiner encore et toujours. »

Mais, malgré tout, ni ce noir ni ce blanc ne sont de la clarté et de l'ombre abstraites, ils conservent toujours un souvenir de l'incandescence éteinte. Cette lumière n'est pas un simple contraste pour faire saillir des gestes, elle est un effet pittoresque, c'est l'or en fusion d'une vision céleste, la fulguration électrique de l'orage, la flamme tremblante des torches fumeuses, le rayon blafard de la lune dans un paysage de nuit, et toutes sortes de lumières livides, de simples balafres blanches qui jettent une clarté soudaine sur un beau geste, sur l'échine souple d'un corps féminin. Le pinceau se promenant sur les ombres violacées, y laisse des étincelles bleuissantes, et, dans cet air épaissi, de fugitives lueurs semblent se mouvoir comme de souples écharpes d'argent. Même quand de la matière précieuse que fut la couleur vénitienne, il ne reste

qu'une boue inanimée, Tintoret a su utiliser ce coloris brûlé pour ses drames ténébreux. D'ailleurs ce coloris n'est jamais vulgaire; un homme qui a aimé Giorgione et Titien ne saurait perdre complètement toutes



Cliché Alinari.

Tintoret. — Saint Marc vient sauver un esclave chrétien martyrisé par les païens. (Académie de Venise, 1548.)

les qualités vénitiennes; l'amalgame épaissi reste veiné de métal rare, rappel de la radieuse palette vénitienne ; dans ces ombres fuligineuses passe comme un reflet d'incendie et sur les ombres opaques flamboie parfois le plumage chatoyant d'une gorge de faisan.

De plus, Tintoret a exécuté de vastes décorations. Il fallut simplifier la technique de la peinture, en rendre le maniement aussi facile et aussi rapide que celui de la fresque. Aussi a-t-il volontiers employé une couleur très diluée qui laisse sur la toile un mince glacis et permet d'inonder rapidement de grandes surfaces. Cette exécution de premier jet suit l'inspiration fougueuse sans la ralentir; le travail reste léger, la touche brusque, aucune retouche ne contrarie cette verve spontanée. Promenée rapidement par une brosse qui dessine toujours, comme dessine un pinceau, avec de la lumière, cette couleur fluide étendue brutalement suggère merveilleusement la violence des mouvements, et c'est encore une raison pour laquelle Tintoret aima cette peinture *strapassée*. Mais c'était une raison nouvelle pour que fussent sacrifiées les colorations cohérentes et pleines de Titien.

Sa recherche de la violence et du pathétique l'avait rapproché de Michel-Ange, mais, malgré l'influence du Florentin sur le Vénitien, les deux arts sont de nature trop dissemblables pour s'amalgamer; les divinités au corps d'ivoire que Tintoret a peintes au palais des Doges sont sœurs de l'Aurore et de la Nuit étendues sur le tombeau des Médicis; elles en ont les formes longues, la souplesse et la plénitude élastique. Mais Tintoret voit des corps de chair qui évoluent dans une atmosphère où ils respirent, avec une lumière, un horizon, un paysage. Les savantes anatomies que Michel-Ange a peintes au fond de la Sixtine sont un peu des formes sans matière; et nous ne sommes pas autrement surpris de les voir dans le vide, car, étant abstraites, elles échappent aux servitudes de notre univers. Chez Tintoret au contraire, quand les Vénus et les saint Marc, les Archanges, les Dieux et les hommes nous apparaissent nageant dans l'espace, jamais la pensée de leur pesanteur ne nous quitte. Le peintre qui reste, comme tout Vénitien, réaliste et sensualiste, semble plus audacieux encore que Michel-Ange; car il viole les lois physiques de notre monde, tandis que le Florentin concevait de toutes pièces un univers qui n'est pas le nôtre. Et de même, quand il emprunte à Michel-Ange ses brusques raccourcis, sa témérité à lancer un corps en avant ou en profondeur dépasse celle de son modèle, parce que son savoir est moindre. Il n'a pas la science d'un Florentin, il n'est pas choqué par la brutalité de son modelé, et il déforme sans scrupule les corps, quand la vivacité de leur mouvement doit en être accrue; car il songe moins aux formes qu'à leur déplacement dans l'espace, et sa ligne suit le geste, sans souci des subtilités anatomiques. Il préfère

même envelopper les corps de draperies, non seulement pour la ressource de leur couleur, mais parce que les plis brusques d'une robe, mieux qu'un muscle roidi, amplifient, accélèrent l'élan. S'il allonge démesurément ses personnages, et si la lourde silhouette s'appointe par des plis obliques qui plantent une pesante figure sur de fines extrémités,



Cliché Alinari.

Tintoret. — Présentation de la Vierge au temple. (Venise, Eglise Santa-Maria dell'Orto.)

c'est parce que ces masses s'élancent avec d'autant plus de violence qu'elles semblent plus oscillantes sur leurs points d'appui.

Tintoret s'est créé un monde à lui, où s'agitent furieusement des hommes aux barbes farouches et des femmes au visage gracieux. Deux fois au moins il trouva une tâche égale à ses forces. Dans le *Calvaire* de l'école Saint-Roch, il a remué autour du Crucifié toute une population, amoncelé des attitudes cruelles ou lamentables ; au pied de la croix,

de grands corps abattus par le désespoir et la pitié ; à gauche des manœuvres dressent à la force des bras la croix d'un larron ; à droite, d'autres clouent, creusent le sol, et partout, dans cet immense paysage de cauchemar, aux teintes illuminées de foudre, une lumière pauvre et brutale, blanchissant ici et là des figures de spectres, fait surgir de l'ombre d'étranges silhouettes, montre une animation, une activité multiple et malfaisante, ajoute le pathétique poignant d'un spectacle vrai aux fantasmagories d'une vision infernale. Et la félicité céleste n'est pas, chez Tintoret, très différente de l'horreur du Calvaire. Au Palais ducal, dans la plus vaste peinture du monde, il a accumulé ces effets simples et brutaux qui résument son art : des mouvements véhéments et des oppositions violentes de ténèbres et de lividités ; pour représenter le Paradis, il n'a pas songé aux séraphiques images de Fra Angelico, ni à leur timide béatitude ; les fraîches couleurs de l'arc-en-ciel n'ont pas résisté, des bleu pervenche, des roses passés, des lilas fanés ont pris des pâleurs spectrales et les innombrables figures qui nagent dans l'atmosphère se mêlent intimement aux ombres fuligineuses et aux lumières éteintes, car le pinceau de Tintoret donne autant de corps à l'atmosphère qu'à la matière. Ces figures, il les eût fallu paisibles, ferventes d'amour divin ; en réalité une tourmente les emporte et, tandis que les innombrables visages sont tendus vers le globe de lumière où le Christ couronne sa mère, ce chaos de corps, de têtes, de fumée et de flammes obscures tournoie dans un tourbillon vertigineux autour de l'image divine, comme autour d'une félicité inaccessible. Lorsqu'il a voulu montrer le Paradis, Tintoret a créé une image de la Géhenne ; une fois de plus, le métier, les habitudes manuelles ont imposé à l'artiste la signification de son œuvre ; les joies du ciel doivent présenter un spectacle violent et tragique, lorsqu'elles sortent de l'imagination et du travail de Tintoret, et dans ce furieux Paradis les élus eux-mêmes conservent l'inquiétude orageuse de son âme.

Tintoret, bien qu'il soit par sa naissance le seul Vénitien de Venise parmi les grands peintres du XVIe siècle, est pourtant comme un étranger dans l'École, ou tout au moins comme un transfuge. Parmi ces poètes sensuels il fut un peintre dramatique. Sur la porte de son atelier il avait, dit-on, résumé ainsi son enseignement « le coloris de Titien et le dessin de Michel-Ange ». Cette épigraphe expliquerait assez bien son œuvre ; elle dit comment, pour avoir voulu concilier les inconciliables, il a décoloré Titien et raidi la souplesse nuancée du dessin florentin. Cette langue



Cliché Alinari.

Tintoret. — Le Calvaire. (Venise, Ecole Saint-Roch, après 1560.)

composite et vigoureuse avait pu exprimer une âme véhémente, mais après Tintoret elle ne pouvait plus servir ; elle tient de trop près à une personnalité particulière qui la façonne à ses besoins. Ce peintre est de ceux qui n'ont ni imitateurs ni élèves, parce qu'il n'est pas moins absurde de les imiter qu'impossible de les continuer. L'œuvre de Tintoret est comme un puissant mélodrame qui fait paraître fade les simples idylles; cet art frappe si fort qu'il stupéfie; après de tels orages, fatigué des violences, insensible à la douceur, notre goût reste, pour un temps, atone.

Aussi quand meurt Tintoret (1594) la peinture vénitienne est-elle enveloppée dans son deuil. Mais de son vivant, s'était développée une autre œuvre toute différente de la sienne, bien qu'issue de la même tradition. Tandis que Tintoret avait, en cherchant un idéal pour lequel il n'était pas fait, dévoyé et perdu le coloris de Titien, un jeune peintre, formé dans le rayonnement de l'école glorieuse, vint s'installer à Venise et fut salué par Titien vieilli comme son vrai successeur. Véronèse[1] élevé à Padoue, ville universitaire où l'on enseignait beaucoup de sciences, savait plus de perspective, d'archéologie, de mythologie que les élèves de Jean Bellin. D'où l'ampleur plus grande des compositions, le choix plus varié des sujets ; pour s'épanouir, son art n'avait d'abord qu'à s'infuser le coloris harmonieux des Vénitiens.

Mais de Titien à Véronèse, quel appauvrissement de la sensibilité! Le spectacle est plus splendide et moins émouvant. Lorsqu'ils donnaient la vie à Vénus ou lorsqu'ils évoquaient le drame pathétique du Golgotha, Titien et Tintoret étaient jusqu'au fond de l'être frissonnants de tendresse ou de terreur ; de leurs paysages et de leurs figures émanent des sensations profondes qui dépassent infiniment le plaisir des yeux. La sensibilité de Véronèse est plus extérieure; une magnifique architecture remplace

[1] Paolo Caliari, dit le Véronèse, est né à Vérone en 1528, et ne vint à Venise qu'en 1554. Auparavant il avait peint dans sa ville natale, et décoré des villas dans la région de Trévise et de Vicence. A Venise, jusqu'à sa mort (1588), il produisit avec une abondance qui égale presque celle de Tintoret. Ses peintures, qui sont toujours conçues comme des compositions décoratives, sont dispersées dans les églises, musées et palais de Venise et de quelques autres villes. Ce sont des scènes de martyres (*Saint Marc et Saint Marcellin* à San Sebastiano, et au plafond l'*Histoire d'Esther*, *Saint Georges* à Vérone, *Sainte Justine*, à Padoue) ; des banquets (*Repas chez Simon* à Turin, et au Louvre, les *Noces de Cana*, au Louvre, *Repas chez Levi*, à l'Académie de Venise). C'est au sujet de ce dernier tableau que Véronèse eut à comparaître devant le tribunal du Saint-Office et à justifier les libertés qu'il prenait dans ses compositions soi-disant religieuses; l'affaire ne semble point d'ailleurs avoir eu de gravité. Le palais des Doges possède plusieurs tableaux allégoriques ou mythologiques (*Enlèvement d'Europe*, *Apothéose de Venise*). Enfin à Maser, au Nord de Venise, la villa Barbaro a été décorée à fresque par Véronèse de motifs allégoriques et mythologiques.



Cliché Alinari.

Véronèse. — Rencontre d'Esther et d'Assuérus. (Venise, plafond de l'église San Sébastiano, vers 1560.)

les paysages ; les étoffes ont plus d'éclat et de lumière que les chairs; dans le jeu bigarré des figurants et des accessoires on oublie les acteurs et le drame; au milieu de seigneurs fastueux, de patriciennes chamarrées de brocart, ce sont personnages bien modestes que Jésus et la Vierge ; la beauté du décor ne s'ajoute pas à l'intérêt du drame, mais en tient lieu. De plus, ce peintre, qui est avant tout un décorateur, a pratiqué la fresque comme la peinture à l'huile, et certainement une part de son originalité vient de ce qu'il a su transposer le coloris vénitien dans une gamme conciliable avec la peinture murale. Les tonalités ardentes de Giorgione et de Titien, leurs couleurs reliées par un robuste clair-obscur forment chez leur successeur une harmonie moins compacte ; les taches, plus dispersées, aux colorations plus rompues et aux clartés plus fraîches, s'accordent mieux avec l'improvisation de la fresque et le travail nécessairement rapide du peintre qui doit couvrir à l'huile de vastes espaces. Des tableaux inachevés montrent non pas les dessous profonds d'un Giorgione, mais les tonalités blanches qui, sous la couleur, conserveront leur clarté, comme le plâtre du mur.

Au moment donc où Tintoret assombrissait de plus en plus le coloris de Titien, Véronèse va l'éclaircir et comme le délayer dans la lumière. Il a complètement supprimé les teintes brunes et les couleurs de terre brûlée ; les tonalités, moins chaudes, chantent plus clair; les bruns, les rouges, les jaunes deviennent plus pâles et plus froids. L'or devient soufre, le cramoisi tourne au violet; au lieu de velours grenat, des roses pâlis et satinés ; au lieu des ombres rousses, des gris teintés légèrement d'une clarté verte. Titien composait ses tableaux avec des couleurs concentrées et une lumière intense. Tintoret, qui sacrifie la couleur, voit des lumières qui surgissent brusquement de l'ombre. Véronèse, qui sacrifie la lumière, voit des taches de couleur se mouvant en pleine clarté. Comme il n'y a pas d'ombres fortes pour éteindre certaines parties du tableau au profit des autres, la lumière généreuse laisse voir dans toute leur pureté les modulations de la couleur ; le peintre ne semble pas — quoi qu'on en dise souvent — rechercher avant tout l'éclat ; il emploie volontiers des teintes rompues et mêlées, des violets, des verts et des gris, et parfois ses effets semblent un peu ténus, quand on vient de goûter aux colorations concentrées de Titien.

Et pourtant la trame de ces compositions immenses est d'une richesse soutenue, les teintes locales sont toujours de matières rares, et si la lumière est égale, la couleur est toujours changeante ; les plis de



Cliché Alinari.

Véronèse. — Martyre de sainte Justine: au fond, l'église de Saint-Antoine à Padoue.
(Padoue, Église Sainte-Justine, vers 1568.)

la soie jouent sur eux-mêmes en reflets bigarrés, car il aime les étoffes satinées et cassantes dont les plis ne sont pas tant dessinés par les ombres que bariolés par des reflets; à la souplesse du lin, à la mollesse lourde de la laine, qui ont des teintes plus neutres, mais dont les sinuosités enchantent les dessinateurs, il substitue les étoffes soyeuses, veloutées ou à ramages ; le modelé par valeurs d'ombre est remplacé par le contraste des couleurs. Et lorsqu'il n'y a ni plissement ni reflets pour varier une teinte plate, des broderies et des brocarts fleurissent les tissus de raies, de taches et d'arabesques ; cette diversité des nuances, qui amuse le regard, se neutralise un peu par elle-même dans l'ensemble. Mais lorsqu'ils s'arrêtent sur un détail de l'immense peinture, nos yeux découvrent toujours quelque effet subtil, d'exquises préciosités de colorations. Souvent une jeune femme, robuste et gracieuse, en s'inclinant, détache sur un ciel d'émeraude sa chevelure d'or pâle, la blancheur lustrée d'un corsage où brillent quelques perles, et une ombre blonde, toute légère, enveloppe sa chair transparente; le regard se repose à contempler ces épisodes frais, radieux comme le cœur satiné d'une rose qui s'ouvre à la lumière et présente au soleil une larme de cristal.

C'est pour baigner ses vastes décorations dans une clarté plus fraîche et pour faire circuler l'air dans ses architectures de marbre que Véronèse donne tant de place au ciel; aussi descend-il beaucoup son horizon, plus même parfois que ne le permettrait une perspective correcte. Il dresse en pleine atmosphère ses palais merveilleux; c'est comme un Olympe où se mêlent les blancheurs des nuages et du marbre, où l'on respire l'air vif des hautes altitudes, et même, quand il peint un plafond, il supprime fréquemment le sol et les architectures ; les figures alors planent dans l'azur, parmi les nuées blanches; les formes y sont nettes, les couleurs fraîches. La *Chute des vices foudroyés par Jupiter* montre des géants puissants et des femmes aux couleurs perlées qui nagent dans une atmosphère lumineuse et pure comme si elle était lavée par une ondée d'avril. Chez Titien, le fond sur lequel jouent les figures c'est l'horizon bleu et or d'un crépuscule incandescent; chez Véronèse s'élèvent des palais de marbre aux ombres roses et, tout au loin des campaniles apparaissent, pâlis dans l'atmosphère liquide comme les cailloux que l'on voit blanchissant sous l'eau verte des torrents. Sur ce fond lumineux le peintre promène des figures plongées en des ombres légères; pour la première fois, on trouve chez lui ce procédé si décoratif qui consiste à découper les figures du premier plan, à contre-jour, sur un ciel clair. Rien ne fait mieux

glisser l'air entre les colonnades et autour des corps que cette lumière qui les détache du fond et les allège. Il est des peintres qui, comme Titien ou Rembrandt, économisent et concentrent la lumière pour la rendre plus éclatante ; alors la chair paraît plus rayonnante et l'ombre opaque du fond arrête le regard comme un écran. Chez ceux qui la répandent à profusion, comme Véronèse, le contraste violent d'une vive clarté et d'une obscurité profonde n'est plus possible ; il se morcelle en de multiples effets, délicates oppositions de clair sur sombre, de sombre sur clair, qui font mieux sentir le libre va-et-vient des figures dans le plein air.

Véronèse encore, lorsqu'il accumule ses fastueux figurants, doit mettre dans le dessin des figures la variété qu'il ne demande pas à des oppositions de lumière. Or ses personnages, à l'encontre de ceux de Tintoret, n'agissent pas; ils se contentent de prendre de nobles attitudes, ils mettent quelque ostentation à montrer le magnifique costume dont ils sont chamarrés. Déesses étendues sur des nuages, patriciens attablés à un banquet ou debout autour d'un martyr toujours dressent ou inclinent leur haute taille avec la même indolence majestueuse. Véronèse sait fort ingénieusement varier ces gestes sans utilité; il renverse les corps, fait cambrer les torses, détourner les têtes et, dans les perspectives fuyantes de ses plafonds, il garnit un coin avec de grandes figures obliques qui paraissent chanceler. Si l'action est incompréhensible ou nulle, au moins la pose est-elle toujours d'une magnifique aisance.

Dans l'*Apothéose de Venise*, au palais des Doges, un portique d'une merveilleuse richesse lance ses colonnes torses au travers des nuages ; l'architecture de Véronèse se dresse dans le ciel de l'Olympe. Tout en haut, sur une couronne de nuages, autour de Venise, la blonde reine parée comme une fée, des divinités splendidement vêtues et des nudités nacrées plus belles encore se groupent respectueusement; au-dessous se continue la triomphale vision : des patriciennes rieuses, le visage et la gorge baignés de cette ombre perlée où brille une lumière trouble, se renversent pour voir, comme si du balcon de leur palais, elles suivaient les régates du Grand Canal ; et, tout en bas, une foule désordonnée s'agite où le peintre a mêlé le peuple de Venise aux lansquenets et aux reîtres qui vont au loin faire peser la volonté de la République. Cette immense et sublime apothéose où les divinités sont de chair et l'humanité splendide comme les immortels, et qui mêle sans disparate le ciel et la terre, elle ne symbolise pas seulement le faste oriental et l'élégance latine de cette Venise qu'enveloppe toujours la pure

clarté du plein ciel ; elle résume l'imagination du peintre qui sut si bien concilier le charme robuste de la réalité à ses rêves féeriques.

Tintoret et Véronèse avaient muni l'école vénitienne d'une telle richesse de motifs et de ressources pittoresques si abondantes que, durant tout un siècle, leurs successeurs, dont la production fut aussi facile que l'invention était pauvre, ne firent rien de plus que de recommencer les grandes peintures décoratives du xvie siècle. Alors même que l'Europe entière acceptait le romanisme né à Florence et à Rome, les peintres de Venise continuaient à chanter la gloire de leur ville, sans souci du monde antique, des anecdotes de Plutarque et des statues grecques. Mais, pour animer leurs lourdes machines, ils n'ont point une sensibilité assez riche, et la fougue puissante de Tintoret, la sérénité radieuse de Véronèse n'est plus qu'emphase lourde et morne chez les Palma le jeune, Aliense, Pietro Malombra, Ridolfi, Pietro Negri, etc. Déjà Jacques Bassan et ses deux fils avaient vulgarisé quelques-uns des meilleurs effets de la palette vénitienne. En de petits tableaux réalistes, où de multiples accessoires se discernent mal parmi les ombres terreuses de Tintoret, des figures inclinées et vues de dos, font, comme dans les peintures de Véronèse, jouer la lumière sur le satin de leur corsage ou de leur pourpoint. Palma le jeune, froidement, recommence le *Paradis* de Tintoret, pour en faire un *Jugement dernier ;* avec une couleur pesante et éteinte il a voulu ressusciter les Doges de Titien. Le palais ducal, les églises de Venise abondent en œuvres de cette période ennuyeuse ; ce sont des miracles à la Tintoret : sur des escaliers de marbres des malades ou des martyrs, et, dans l'espace, des archanges qui dégringolent parmi des colonnades ; ailleurs un Golgotha, qui ressemble à un champ de bataille nocturne ; puis les victoires sur le Turc, cohue inextricable de gestes violents, les cérémonies officielles, les allégories à la manière de Véronèse ; Venise, reine majestueuse, dominant la foule tumultueuse de ses sujets, et des banquets sous des portiques de féerie. — Enfin Fumiani, au déclin du siècle, décore le plafond de San Pantaleone, non pas comme Corrège avec des nuages et des figures volantes, mais avec des colonnades monumentales, peuplées d'innombrables figures qui semblent superposées à l'édifice réel par un miracle d'équilibre, et la couleur plate, vulgaire et enfumée multiplie encore la lourdeur effroyable de cette décoration.

Pourtant, les gracieuses peintures de Véronèse restaient dans les églises, les monastères et les palais de Venise comme un enseignement. Aussi,



Cliché Alinari.

Véronèse. — Le repas chez Levi. (Académie de Venise, 1575.)

lorsqu'au XVIIIe siècle la peinture vénitienne eut un renouveau soudain d'énergie, ce fut à l'imitation de Véronèse que revinrent les décorateurs. G.-B. Tiepolo « aima et copia passionnément les peintures du grand Paolo ». Dans son œuvre, le coloris vénitien continua son évolution par delà le terme où Véronèse s'était arrêté. Véronèse avait fait plus lumineux le clair-obscur et donné plus de liberté aux éléments de la décoration ; Tiepolo joue avec des formes élégantes, des draperies claires et des vapeurs neigeuses dans un azur pâli ; l'architecture s'allège encore, disparaît souvent pour un cadre moins régulier ; le peintre aime à faire plafonner des figures volantes dans un ciel traversé de nuages. A la fresque comme à l'huile, la trame générale de son coloris est d'une blancheur qui fait sentir un dessous de plâtre et donne à l'ensemble une élégance un peu fardée. Dans cette clarté générale, les taches de couleur apparaissent éparses, capricieuses, sans rien qui les rassemble, comme si les corps se dispersaient en reflets fantasques. Plus de clair-obscur ; comme dans les peintures du XVe siècle, les choses se détachent et s'opposent par les seuls contrastes des couleurs ; pour rester léger, il suffit de les choisir tendres et Tiepolo n'y manque pas. Toutes ces parties neutres du tableau que les peintres noyaient d'ombre, Tiepolo les délaie, les blanchit, les illumine ; le fond c'est un ciel, un nuage, des marches de marbre, des tentures claires ; sur cette lumière les couleurs peuvent être ténues et délicates ; sur un fond obscur elles seraient creuses et inconsistantes.

En reprenant cette tonalité lumineuse des primitifs inhabiles aux effets de clair-obscur, Tiepolo ne leur emprunte pas leur naïveté ; il conserve les conquêtes de la perspective aérienne et ne donne pas aux lointains un coloris aussi intense qu'aux premiers plans ; seulement, au lieu de les enfumer, il lave les teintes, éloigne les objets dans des tonalités passées et savonneuses, coloration d'une distinction un peu fade qui plut au goût élégant et fatigué du XVIIIe siècle. Une couleur surtout prit une importance qu'elle n'avait jamais eue à Venise, le bleu, un outremer pâli et comme diaphane ; les autres couleurs doivent se subtiliser, se détacher de la matière, se laisser pénétrer par la lumière. Point de rouge, mais du rose, le vert est atténué en teinte mousse, l'orangé décoloré en teinte paille et ces taches légères ne sont ni ennuyeuses ni pénibles, parce que leur désordre bigarré semble moins un fouillis de choses solides qu'un caprice de la lumière.

Tiepolo donc accentue encore le caractère décoratif si dominant dans l'art de Véronèse. Chez celui-ci, les accessoires et les figurants dissi-

mulent quelque peu les acteurs; chez l'élève, les figurants eux-mêmes perdent leur personnalité dans un papillottage décousu de satin et de brocart. Quelle action se joue devant nous? On ne songe pas à se le demander devant les décorations du palais Labia, tant l'œil, amusé par le bariolage délicat, aurait peine à s'y retrouver. Un effet sur un pli d'étoffe saisit l'attention plus vivement que la silhouette d'une figure; composition, personnages se brisent, se dispersent en taches de couleur tendre appliquées d'une main nerveuse, opposées les unes aux autres. Dans la clarté diffuse de sa décoration, Tiepolo modèle par méplats, évite ainsi les rondeurs trop estompées qui s'alourdissent toujours de teintes neutres et d'ombres sales. Ces facettes opposent des taches franches vivement contrastées. Ces caprices d'un art fringant, voilà le terme dernier de l'évolution vénitienne. De Titien à Tiepolo, le chemin parcouru mène des colorations exaltées et vibrantes au miroitement désinvolte, d'une aquarelle brillamment lavée, d'un siècle de volupté profonde et de passions ardentes au temps du caprice et du plaisir à fleur de nerfs.

En éclaircissant l'atmosphère de la peinture, en montrant qu'à défaut de force et de pompe majestueuse, cet art pouvait séduire encore par l'esprit et l'élégance, Tiepolo mettait la couleur à l'unisson de la sensualité vénitienne. Venise, qui ne pouvait plus éblouir par l'éclat de sa gloire, était déjà le rendez-vous des oisifs et des délicats en quête de plaisirs ou d'aventures. Elle charmait, non pas à la manière de Rome par la grandeur imposante des souvenirs, mais par des attraits plus sensibles et plus actuels. Tandis que les paysagistes romains représentent des ruines que marquent plus ou moins les empreintes de la vie moderne, ceux de Venise fixent pour sa beauté propre l'aspect de leur ville, les rites de l'existence officielle, le départ du Bucentaure, le mariage du doge avec l'Adriatique, la foule bigarrée des masques sur la place Saint-Marc. Longhi est l'illustrateur le plus consciencieux de la vie bourgeoise ou populaire, le peintre des amusements vénitiens, le jeu, le bal, l'amour, les galanteries de carnaval; dans ses petits tableaux se reconnaissent les acteurs de la comédie de Goldoni et quelques autres qui ne sont pas d'aussi bon lieu : la jeune femme, le sigisbée, l'abbé, le peintre, la diseuse de bonne aventure, et il est seulement fâcheux que, dans ces petites scènes qui ont tout l'esprit que peuvent donner des intentions littéraires, manque trop souvent l'esprit du peintre, la finesse incisive du pinceau.

Mais il y eut aussi des paysagistes proprement dits qui, en peignant de fines silhouettes humaines, ne songeaient qu'au merveilleux cadre d'ar-

chitectures et d'eau. Les premiers — après Carpaccio — ils ont exploité le pittoresque si particulier de Venise : des architectures de féerie dans la pure lumière d'une marine. Canaletto — dont on confond parfois les œuvres avec celles de son neveu Bellotto — a fixé son attention sur les façades des églises et des palais ; c'est un fervent des effets de perspective, un maniaque de l'exactitude; sa lumière manque de qualité et de caresse et sa couleur est neutre, un peu comme dans une peinture d'architecte. Guardi, au contraire, autour des lignes nettes des quais et des toits, a bien observé les sourires d'une lumière radieuse ; elle jette avec fantaisie des nappes de clarté rose ou verte, accroche des étincelles d'argent aux façades des palais, aux crêtes de l'eau clapotante ; le pinceau alerte, dégagé de la servitude du dessin géométrique, pique ici et là des touches fines, nerveuses, pour camper un bonhomme sur une patte pointue, tailler un masque en nez de brochet, égratigner l'eau sous la rame d'un gondolier. Si l'exécution de Guardi est emportée par une verve aussi spirituelle, c'est qu'il a reçu le coup de fouet de Tiepolo. Même chez les peintres dont tout le mérite consiste dans l'exactitude d'observation, chez les peintres de genre, bien souvent les meilleures qualités ne sont que les dépouilles des grands décorateurs.

Ceux qui peignirent à Venise, après Giorgione, pratiquèrent un art qui n'était celui d'aucun de leurs devanciers, pas plus le réalisme méticuleux des peintres du Nord que l'idéalisme des Florentins ; ils n'avaient guère vu et retenu de la peinture que ce qui flattait leur tempérament, quelquefois la beauté des figures et le rythme des compositions, mais surtout la couleur harmonieuse, éclatante ou adoucie et toujours savoureuse ; leur art est fondé sur la volupté des couleurs et par là il est nouveau. Non que personne n'eût avant eux, sur les murs de Toscane ou les panneaux flamands, amusé les yeux par la beauté des teintes. Les fresquistes du XIVe siècle, Giotto tout le premier — et ce fut une de ses meilleures conquêtes sur la manière byzantine, — avaient aimé ces tendres tonalités que donne aux églises et aux monastères d'Ombrie et de Toscane non le jour lointain et mystérieux qui embrase doucement la joaillerie coruscante des verrières gothiques, mais une lumière égale et blonde, rayonnement apaisé du soleil qui flamboie au dehors. Et aussi les premiers qui pratiquèrent avec maîtrise la peinture à l'huile, à Gand comme à Bruges, trouvèrent vite l'art d'harmoniser les couleurs, de faire chanter les étoffes rares, scintiller les pierreries et, pour avoir observé la réalité avec amour



Cliché Alinari.

Tiepolo. — Antoine et Cléopâtre. (Venise. Palais Labia.)

et l'avoir reproduite avec conscience, découvrirent quelques-unes de ses séductions. Mais, ni les plus raffinés des Giottesques, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, ni les plus savants peintres du Nord, Van Eyck ou Memlinc, n'ont jamais pensé que la couleur pouvait absorber notre contemplation, ou, s'ils l'ont pensé, s'ils ont cherché des sensations harmonieuses et douces comme leurs sentiments, ils n'ont jamais cru que leur art pût, sans devenir le plus futile des amusements, se réduire à la volupté des yeux.

Les Vénitiens, au contraire, eurent assez peu de curiosité intellectuelle et de gravité religieuse pour s'en tenir au monde des apparences, au jeu des couleurs, pour ne voir dans Jésus qu'un homme très beau, dans la Madone un merveilleux visage, dans un miracle ou dans la mise au tombeau une fête vénitienne ou un glorieux cortège le soir d'un beau jour. Le seul peut-être qui ait cherché dans les motifs chrétiens autre chose que de simples prétextes pour faire jouer ses harmonies favorites, Tintoret, est celui qui a le plus compromis le coloris vénitien ; il crut pouvoir l'employer à rendre plus poignantes des actions tragiques, mais la flamme s'éteignit et l'immense paradis du palais des Doges pourrait être un des cercles de l'Enfer. Les autres, au contraire, inclinèrent l'histoire et la religion sous les exigences de leur art; Giorgione même n'a-t-il pas ignoré tout ce qui n'est pas une délectation pour les yeux ? Titien condense la même volupté dans ses bacchanales et ses saintes familles et donne les cadences les plus enivrantes aux sanglots désespérés de la Passion ; Véronèse mêle l'Évangile à l'opulence majestueuse de Venise, et ses martyrs, somptueux comme des patriciens et des dogaresses, vont au supplice au milieu d'une procession triomphale, dans un décor magnifique de marbre et de ciel. Et pour la blonde reine de l'Adriatique, oisive et sereine, c'est après l'âge héroïque, un déclin fastueux dans une radieuse lumière. Après quoi, la cité glorieuse ne sera plus qu'une ville de plaisir, et la peinture religieuse de Tiepolo se fait mondaine, élégante, capricieuse comme un carnaval de Venise. Jamais encore peintres n'avaient aussi hardiment remplacé la tradition religieuse par leurs fantaisies pittoresques ; personne n'avait encore aussi ingénument suppléé au manque de sentiment chrétien par une sensualité profonde et grave chez les premiers, superficielle et volage chez les derniers venus.

Puisque Giorgione, Titien et Véronèse peignirent délibérément pour le seul plaisir de faire jouer les couleurs, c'est que leur sensibilité était assez savante, assez raffinée pour compenser par sa seule richesse tout ce que

leur art perdait en sacrifiant le sérieux de la pensée, l'intérêt historique ou la gravité religieuse, et en effet le *Concert champêtre*, la *Vierge des Pesaro*, et les *Noces de Cana*, ces œuvres sans idée, sont parmi les plus riches trésors de jouissance que nous devons à la peinture. Ainsi s'explique dans l'histoire de l'art le rôle si particulier de Venise. Florence, la ville curieuse et active, avait refait l'éducation des Latins et rattaché au classicisme des anciens un classicisme moderne, et, quand son énergie fut épuisée, la tradition était si bien renouée que les monuments antiques continuèrent sans rupture l'enseignement florentin. Tandis que cet idéalisme antique et moderne submergeait peu à peu l'Europe, Venise se conservait intacte, résistait à ce rationalisme latin qui parfois passe sur notre art comme un souffle pur et sec et sauvegardait par son exemple les droits de la sensibilité. La nature et l'histoire l'avaient prédestinée pour ce rôle : suspendue comme par miracle dans la lumière entre le ciel et le miroir des lagunes ; prodigieuse cristallisation de pierreries, de mosaïques et de marbres amassée lentement au fond de l'Adriatique par les courants qui reviennent d'Orient, chargés de débris précieux, cette ville dissimule partout l'effort et la lutte sous l'opulence et la volupté. Parmi les hommes du Nord, Flamands, Allemands et Français, accourus pour visiter le sol classique de Rome, beaucoup se laissent entraîner vers Venise, comme les fleuves qu'ils suivent en descendant des Alpes. Les idéalistes les mieux assurés dans leur doctrine, les réalistes rudes, aux énergies un peu âpres, en reviennent comme trempés de tendresse ; dans cette atmosphère, Dürer s'est détendu, Rubens s'est épanoui, Poussin aussi se laissera séduire par les Bacchanales de Titien; les pèlerins de Venise restent pour un temps illuminés d'amour et de joie.

CONCLUSION

Nous nous sommes attardés à suivre les rayons du couchant qui mouraient sur la lagune; quand les derniers feux s'éteignirent à Venise, depuis longtemps déjà, sur l'Italie s'étendait l'ombre de la nuit. Mais Venise n'a pas subi le sort commun; elle eut son existence à part; Véronèse et Tintoret déployaient encore leurs prestigieux décors, tandis que Rome et Florence étaient dès lors à leur déclin. Au premier tiers du siècle, Vinci, Andrea del Sarto et Raphaël avaient disparu; le vieux Michel-Ange, il est vrai, s'entêta encore de longues années à survivre à la grande école florentine; le vide qu'il fit en mourant n'en parut que plus complet; le dernier chêne abattu laissait la plaine vide. Ses obsèques grandioses, que Vasari décrit avec orgueil, sans faire grâce d'un détail, ne terminent et ne glorifient pas seulement l'existence d'un homme de génie. Devant le géant tombé, les ombres des précurseurs vinrent se mêler à l'innombrable lignée des admirateurs et des disciples; autour du cercueil, des figures symboliques se dressaient pour rappeler la puissante genèse qui avait abouti à l'œuvre de Michel-Ange, comme à la suprême fleur toscane. Mais Vasari ne comprit pas que Michel-Ange, Vinci et Raphaël, ces artistes surhumains, avaient épuisé l'énergie italienne, et que leurs continuateurs étaient, par la puissance de tels maîtres, obligés à n'être jamais plus que des élèves, écrasés par avance sous le poids d'un héritage trop lourd. Michel-Ange mort, le silence, comme après un violent orage, sembla plus pesant.

Pourtant, la peinture romaine et florentine ne pouvait plus mourir; l'essentiel de sa doctrine s'était propagé à travers l'Europe. Parmi les élèves qui vont dépouiller les cartons des grands Florentins, il n'y a pas que des Italiens, et l'héritage se dispersera aux quatre vents, jusqu'à Anvers ou Fontainebleau. La mort n'a pas fait à Michel-Ange et à Raphaël le même sort qu'à leurs prédécesseurs, elle n'a pas mis fin à

leur action ; les fresques du Vatican n'ont plus cessé de dominer l'imagination des peintres. Pour la première fois depuis le commencement du xve siècle, l'évolution semblait s'arrêter comme si l'art, qui jusqu'alors avait vécu de recherches, se proposait maintenant de ne plus vivre que d'admiration. Après cette marche rapide et prolongée, voici donc un temps d'arrêt.

L'histoire de la peinture, depuis plus d'un siècle, ressemblait à celle du moyen âge gothique ou roman, comme un torrent à des eaux qui stagnent. Un même enthousiasme avait poussé les artistes dans un élan commun : à peine connues, les innovations étaient adoptées et propagées. Nous croyons volontiers, en vertu de la thèse romantique sur l'homme de génie méconnu par son siècle, qu'un inventeur est nécessairement un incompris. Les novateurs du xive et du xve siècle n'eurent pas à souffrir de l'indifférence ou de l'hostilité. Ni Duccio, ni Giotto, ni Masaccio, ni Vinci, ni les Van Eyck, Mantegna, Giorgione, Michel-Ange ou Raphaël n'eurent à lutter pour imposer leurs œuvres, révolutionnaires pourtant, et, si Corrège est mort avant d'avoir vu sa gloire s'épanouir, c'est parce que ses œuvres dormaient en une petite ville retirée et qu'il fallut le temps de les découvrir. Cette marche en avant n'a pas été alourdie et ralentie par la fidélité aux choses anciennes. Le goût public suivait hardiment les artistes dans leur conquête. Dès que les Van Eyck eurent fait connaître leur manière nouvelle, le duc de Bourgogne réduisit les gages des peintres vieux style ; lorsque Duccio eut animé la Madone d'un peu de tendresse et que Giotto eut agité ses figures de sentiments pathétiques, Cimabué parut subitement vieilli. Après Masaccio, on trouvait puériles les peintures giottesques. Quand Botticelli mourut, il survivait à sa renommée, parce que son œuvre était dépassée par celle de Vinci. Dès son aurore, l'art du xvie siècle, à Venise et à Florence, rejetait pour longtemps dans l'ombre les siècles des « primitifs ». Jusqu'à Vinci et Michel-Ange, ce fut une marche forcée ; on allait en avant, sans un retour, sans un regret vers ceux qui ne pouvaient pas suivre ; et la troupe hâtive laissait derrière elle bien des retardataires. Il a fallu, depuis, la fantaisie des dilettantes et la curiosité des historiens pour refaire cette route et se rappeler, devant tant de délaissés, que plus d'un avait autrefois marché à l'avant-garde. Y eut-il véritablement progrès ? Certainement, ni la beauté des sentiments, ni la sincérité, ni la valeur individuelle des artistes ne saurait s'être accrue au cours des âges ; mais l'instrument dont ils jouaient s'est, sans doute aucun, perfectionné ; les chefs-d'œuvre

géants du xvie siècle, ceux de Vinci, Michel-Ange, Raphaël ou Titien auraient-ils cette intensité d'expression jusqu'alors inconnue, si ces artistes n'avaient trouvé des orchestres puissants pour exécuter leurs symphonies ?

Mais surtout la peinture, dès le xvie siècle, a conquis l'indépendance matérielle et morale des organismes forts et bien développés. Elle s'est détachée de tout ce qui la liait et la déterminait. Elle a changé de raison d'être. Depuis longtemps, elle n'est plus strictement utilitaire comme aux temps d'Egypte, quand on peignait, auprès des momies, de quoi nourrir en peinture les *doubles* au tombeau. Sans doute, si les figures de saint Sébastien en Ombrie et en Toscane, sont aussi fréquentes, c'est parce que cette image, dans la pensée des fidèles, doit protéger contre les épidémies ; mais c'est surtout parce que les peintres y trouvaient l'occasion de montrer un joli corps d'adolescent. La peinture a tout à fait cessé d'être, comme au moyen âge, une des formes de l'activité religieuse. Elle doit sa grande fortune au christianisme ; la religion nouvelle, dès l'origine, avait, aux Catacombes, favorisé le travail des peintres et tenu en suspicion la sculpture contaminée d'idolâtrie. Mais dans cette collaboration de l'art et de la croyance, la part de l'art, dès le xve siècle, avait peu à peu dominé. Un statuaire grec jadis sculpta une Vénus si belle qu'il s'en éprit passionnément, et la déesse devint femme pour se laisser aimer. Au miracle près, cette histoire de Pygmalion est analogue à l'aventure du moine Filippo Lippi qui, en peignant la Madone devant un trop joli modèle, se trouva faire le portrait de sa maîtresse. A la fin du xve siècle, un autre moine, Savonarole, dénonça ce divorce sacrilège entre peinture et religion; mais une protestation, si éloquente soit-elle, n'arrête pas l'histoire ; un des meilleurs disciples de Savonarole, Fra Bartolommeo, malgré son âme pieuse et son imagination chaste, ne pouvait plus peindre une Madone sans penser à un beau corps de femme ; ses nobles et mélancoliques *Mise au tombeau* ont été d'abord conçues comme des emmêlements de nudités. Les autres peintres ne dissimulaient même pas leur culte de la beauté physique. Aussi, durant le xvie siècle, la querelle fut-elle loin de s'apaiser. « Que de gens crient au scandale dès qu'ils aperçoivent une figure d'homme ou de femme un peu plus belle et agréable que d'ordinaire ! » Et Vasari, qui rapporte ces reproches s'efforce de les réfuter : « Comment ces gens ne comprennent-ils pas qu'ils condamnent à tort l'artiste qui a judicieusement pensé que les saints et les saintes, qui ont une essence céleste, doivent autant l'emporter sur les

êtres de nature mortelle que le ciel sur la terre ?... Il y a là un hommage rendu au Créateur duquel émane toute perfection et toute beauté. » Cet hommage, qui s'adresse à la créature pour remonter au Créateur n'est certainement pas pour tranquilliser les esprits religieux. Vasari avait emprunté à son maître Michel-Ange cette esthétique tendancieuse. Un peu plus tard, Véronèse, qui n'était point idéologue, répondait plus simplement, pour justifier des figures qui ne paraissaient pas orthodoxes ; aux juges du Saint-Office, il disait qu'il avait mis dans certain repas chez Levi des lansquenets ivres et des fous, parce que « cela faisait bien ». Pourquoi d'autres excuses ? Bien qu'ils n'aient point cessé de raconter l'Evangile et la Vie des Saints, les peintres, depuis le xv[e] siècle et en Italie, ont surtout recherché ce qui leur semblait devoir « faire bien ».

Et la peinture a conquis, en outre, une autre sorte d'indépendance inconnue au moyen âge. Jusqu'au xv[e] siècle, les artistes appliquaient une pratique particulière, celle de leur ville et de leur atelier; leur originalité se montrait seulement dans les limites d'une école. Au commencement du xvi[e] siècle, les centres d'art locaux ont perdu leur vie forte et relèvent tous, plus ou moins, d'une manière internationale où dominent les principes italiens. Les élèves peintres viennent se rencontrer à Rome et, quand ils se quittent, il n'y a plus entre eux ces absolues différences qui, au commencement du xv[e] siècle, font de la peinture brugeoise et de la peinture florentine des arts indépendants et dissemblables. L'éducation que l'élève reçoit de son maître est maintenant complétée par celle que l'artiste se donne devant les œuvres qu'il visite et qu'il admire; les manières ne sont plus héritées par filiation, mais adoptées par imitation et par choix; à la parenté de sang succède celle par alliance; les races se mêlent et les différences ethniques tendent à s'effacer. Mais l'originalité des individus compense l'uniformité des écoles. Jamais encore la personnalité des artistes n'avait été aussi indépendante. A l'époque des traditions fortes et des ateliers bien clos, les peintres se copiaient ingénument les uns les autres, et les dissemblances étaient involontaires. Au xvi[e] siècle, une solidarité unit les peintres et offre à tous les ressources de toutes les écoles, et jusqu'à celles de l'art antique. Aussi, suivant leurs inclinations, peuvent-ils emprunter aux Flamands, aux Vénitiens ou aux Florentins, se laisser guider par ceux qui ont su trouver une technique raffinée pour copier exactement la nature; par ceux qui, dans la peinture, ont cherché une volupté; par ceux enfin qui ont, en leur art savant, montré des relations profondes entre le monde des formes et celui de la pensée.

Dès lors, il n'y aura guère de peintres, même parmi les plus originaux, Rubens, Rembrandt, Poussin, Watteau ou Delacroix, chez qui l'invention ne soit plus ou moins une forme du souvenir. L'homme n'est plus d'une seule société, d'une seule religion, d'un seul système ; le peintre n'est plus d'une seule école. Dans ces innombrables manières de penser et de sentir, chacun peut choisir ses affections ; il n'est plus un résultat ; il marche seul, librement, à ses risques et périls. Aussi, quand l'imitation se fait la source ordinaire d'inspiration, l'originalité devient-elle par contre une nécessité. Parmi les peintres italiens du XVII[e] siècle, un reproche apparaît parfois, celui de plagiat ; pour ceux du XV[e] siècle, il n'aurait pas eu de sens. Malgré la rigueur des principes esthétiques qui vont s'imposer aux écoles particulières d'Europe, la personnalité de l'artiste, après le XVI[e] siècle, a donc plus de liberté que jamais. De même, sous la domination des grandes monarchies absolues, l'individu est moins opprimé, et son activité a plus de jeu que dans les cadres étroits et sous la tyrannie plus immédiate d'une multiple féodalité.

La peinture trouvait ainsi dans la personne de l'artiste l'appui qu'elle n'avait plus dans l'église et dans l'atelier. Déjà, les plus grands du XVI[e] siècle, Vinci, Michel-Ange, Titien, bien qu'ils appartiennent encore à la période de progrès techniques, ont pu traiter leur art comme un moyen d'expression personnelle, tandis que Raphaël et Corrège comptent parmi ces éclectiques qui vont faire œuvre originale avec des emprunts. A cette peinture détachée de l'utilité religieuse et de la domination scolaire, il ne restait plus rien de ce que les philosophes appellent causes efficientes et causes finales ; et pourtant les artistes ne cessèrent point de produire. Ceux qui cherchent les raisons des choses durent donc découvrir à cette activité des motifs nouveaux, sous peine que la peinture parût n'en pas avoir. Ce sont ces raisons que les philosophes essaient de faire connaître en un livre qui n'est pas généralement le plus clair de leur bibliothèque ; mais il n'est pas nécessaire ici, ni même utile de les suivre dans leurs spéculations esthétiques. On doit remarquer, en revanche, que ces dissertations sur la beauté sont une conséquence naturelle de cette libération de l'art ; on pensait moins à philosopher sur le beau, au temps où les artistes étaient artistes sans le savoir ; les théories esthétiques achèvent naturellement cette évolution qui dégage l'activité artistique du pur instinct, pour en faire œuvre de conscience claire et de réflexion ; les grands peintres du XVI[e] siècle déjà s'y sont essayés quelquefois.

Cette transformation provoque, chez les historiens, des regrets chroniques ; les amis du moyen âge ont la nostalgie de cette époque d'innocence où l'homme n'avait pas touché encore à l'arbre de la science du beau et du laid ; alors le sentiment suffisait pour susciter des chefs-d'œuvre et les artistes peignaient des tableaux sublimes, sans s'en douter. Pourtant n'avons-nous pas gagné plus que perdu en dépassant cet état d'innocence ? C'est parce que l'art s'est peu à peu dégagé de ses attaches matérielles et morales que nous pouvons aujourd'hui sentir le charme d'œuvres lointaines, créées par des hommes qui ne pensaient ni ne vivaient comme nous. Le primitif était enfermé dans sa religion, dans son pays, dans son époque ; si nous avions sa candeur, il nous serait étranger. Le dilettantisme de notre goût et l'intelligence historique nous ont fourni la clé d'un langage qui ne s'adressait pas à nous. S'il n'y a dans notre admiration qu'une demi-sincérité, assez semblable à cette tendre piété qui survit à la foi perdue, notre amour n'en est pas moins vif ni notre joie moins profonde. Goûtons-la sans remords ; aimons le passé, sans nous plaindre du dilettantisme qui nous permet de le comprendre.

TABLES CHRONOLOGIQUES

DES

PRINCIPALES ŒUVRES DE PEINTURE

DEPUIS LE PREMIER SIÈCLE JUSQU'AU XVIe SIÈCLE

LA PEINTURE AU MOYEN AGE

SIÈCLES	PEINTURE PAÏENNE	PEINTURE CHRÉTIENNE		
		ITALIE	EUROPE DU NORD	EUROPE ORIENTALE
1er	63-79. Peintures de Pompéi.	Depuis le Ier siècle. Peintures décoratives dans les Catacombes.		
2e		Au cours du IIe siècle. Peintures symboliques dans les Catacombes.		
3e	Du IIe au IVe siècle, portraits funéraires d'Egypte.	IIIe et IVe siècle. Premières images du Christ et de la Vierge.		Formation de l'iconographie chrétienne.
4e		313. Edit de Milan. Mosaïques de sainte Pudentienne. Fin du IVe siècle.		395. Constitution de l'empire d'Orient.
5e		Les Catacombes sont abandonnées. Mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Paul hors les murs.		Ve siècle. Mausolée de Galla Placidia (Ravenne).
6e		Mosaïques de Saint-Come et Saint-Damien (VIe siècle).		VIe siècle. Mosaïques de Saint-Vital et de Saint-Appollinaire-le-Neuf, à Ravenne.
7e		Mosaïque de Sainte-Agnès (VIIe siècle).		
8e		Fresques de Saint-Clément (du VIIIe au XIe siècle).		
9e				
10e		Du Xe au XIVe siècle. Fresques des moines Basiliens dans l'Italie du Sud.		Xe siècle. Mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople.
11e			Fin du XIe siècle. Fresques de Saint-Savin, près de Poitiers. Livre du moine Denys sur la peinture (diversarum artium schedula).	XIe siècle. Mosaïques de Daphni, Grèce, et premières mosaïques de Saint-Marc de Venise.
12e		XIIe siècle. Fresques bénédictines de S. Angelo in formis, près Capoue. XIIe siècle. Mosaïques de Sainte-Marie du Transtevere à Rome.	XIIe siècle. Fresques de Montmorillon, de Vic, du Liget — et de la région rhénane.	XIIe siècle. Mosaïques de Sicile. Cefalu. Monreale, la Martorana de Palerme.
13e		XIIIe siècle. Giunta de Pise. — Guido de Sienne.	XIIIe siècle. La miniature parisienne. Vers 1260. Psautier de saint Louis. — L'album de Villard de Honnecourt.	XIIIe ou XIVe siècle. Mosaïques de Kahrié-Djami, de Constantinople.

XIVᵉ SIÈCLE

	ITALIE			EUROPE DU NORD		EUROPE BYZANTINE
	FLORENCE	SIENNE	ITALIE DU NORD	FRANCE	ALLEMAGNE	
1280	Cimabue à Florence. Cavallini à Rome.			Ecole parisienne de miniaturistes.		
1300	Vers 1300. Fresque de la vie de saint François à Assise. 1305-1306. Fresques de Giotto à Padoue.	1308-11. Duccio peint la Vierge de Majesté.				xivᵉ siècle. Mosaïques de Kahrié-Djami de Constantinople.
1310	Entre 1310 et 1320. Les peintures allégoriques à saint François, à Assise.	1315. Vierge de Simone di Martino.				xivᵉ et xvᵉ siècles. Peintures de Mistra. Grèce.
1320	Fresques de Giotto à Santa Croce de Florence.					xivᵉ et xvᵉ siècles. Fresques les plus anciennes de l'Athos.
1330	1330-33. Giotto à Naples. 1337. Mort de Giotto.	1333. Annonciation de Simone di Martino. 1339. Fresques de Simone à Assise.				
1340	Taddeo Gaddi à Santa Croce de Florence.	Fresques d'Ambrogio Lorenzetti au Palais public de Sienne.		Girard d'Orléans.		
1350	Orcagna à Santa Maria Novella.				Maître Theodoric et Thomas de Modène à Prague.	
1360	Chapelle des Espagnols à Florence.			Simone di Martino à Avignon.		
1370	Le Triomphe de la Mort au Campo Santo de Pise.		1377. Fresques d'Altichieri et d'Avanzo à Padoue.	Le Parement de Narbonne.		
1380					Maître Wilhelm à Cologne.	
1390		Taddeo di Bartolo.		Ecole de peinture à Avignon.		
1400				Malouel, Bellechose, à Dijon		

PREMIÈRE MOITIÉ DU XVᵉ SIÈCLE

	ITALIE				EUROPE DU NORD		
	FLORENCE	OMBRIE	ITALIE DU NORD	VENISE	FRANCE	NÉERLANDE	ALLEMAGNE
1400					1400. Malouel à Paris.		
1405							
1410				1411. Gentile et Pisanello sont chargés de décorer le palais des Doges.	1409. Grandes heures du duc de Berry.		
1415					1416. Très riches heures du duc de Berry.		
1420	1423. Fresques du Carmine de Masolino et Masaccio.	1423. Adoration des Mages. Gentile da Fabriano.				1420. Hubert Van Eyck commence le retable de Gand.	
1425	1428. Masolino à Castiglione d'Olona.						
1430				1430. Jacopo Bellini a un atelier à Venise.		1432. Jean Van Eyck termine le retable de Gand.	Vers 1430. Dombild de Stephan Lochner. Cologne. Vers 1431. Lucas Moser et Herlen. Souabe.
1435	Baptistère de Castiglione d'Olona. Masolino. 1436. Fra Angelico à San Marco.		1438. Peintures de Pisanello à Vérone.				
1440				1440. Johannes d'Allemania et Antonio de Murano.	Fouquet. Charles VII.	1440. Descente de Croix. Van der Weyden. 1441. Mort de Jean Van Eyck.	
1445	Fra Angelico au Vatican. 1448. Uccello au cloître de Sainte-Marie-Nouvelle.				1445. Voyage de Fouquet à Rome.	1449. Van der Weyden en Italie.	
1450	Cène de Castagno à Santa Apollonia.		Squarcione à Padoue.		Peintures flamingantes à Avignon.		Après 1450. Les peintres de Cologne influencés par les Néerlandais.

SECONDE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

	ITALIE				EUROPE DU NORD		
	FLORENCE	OMBRIE	ITALIE DU NORD	VENISE	FRANCE	NÉERLANDE	ALLEMAGNE
1450		Ap. 1451. Fresques de Piero della Francesca à Arezzo.	Donatello à Padoue. Squarcione.		Vers 1450. Fouquet travaille pour Etienne Chevallier. 1453. Vierge de Charonton.	1450. Van der Weyden en Italie.	
1455	1456. Fresques de Prato. Filippo Lippi.		1559. Fresques des Eremitani. Mantegna.	Bartolommeo Vivarini. (Œuvres de 1450 à 1499).		Vers 1455. Marmion peint la vie de St Bertin.	
1460	Vers 1460. Fresques de la chapelle Riccardi. Benozzo Gozzoli.			Carlo Crivelli (Œuvres de 1468 à 1493).	1461. Résurrection de Lazare. N. Froment.	Van Ouwater et Gerard St Jean à Harlem.	
1465	De 1469 à 85, Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise.					1466-68. Cène de Bouts.	1465. Wohlgemut à Nuremberg.
1470	1474. Baptême du Christ. Verrocchio.		Cossa. Cosimo Tura à Ferrare. 1474. Mantegna achève les fresques de Mantoue.	1473. Antonello de Messine à Venise.		1470. Adoration des Bergers. Van der Goës. 1473. Cène de Juste de Gand à Urbin. 1474. Sentence d'Othon de Bouts.	Ap. 1470. Schongauer à Colmar.
1475	1476. Adoration des Mages de Botticelli. 1478. Vinci commence l'Adoration des Mages.	Fiorenzo di Lorenzo. (? 1478. Melozzo da Forli peint Sixte IV.		1479. Gentile Bellini à Constantinople.	1475. Buisson ardent de Nic. Froment.	Memlinc à Bruges. Peintures de 1477 à 1495.	
1480	1482. Ghirlandajo à San Giminiano. 1484. Filippino Lippi achève les Fresques du Carmine.				Vers 1480. Nativité du Maître de Moulins.		Ap. 1480. Zeitblom en Souabe.
1485	1485. Le Printemps de Botticelli. Ap. 1480. Fresques de la Sixtine par les maîtres florentins.	Ap. 1480. Fresques de la Sixtine par les maîtres Ombriens.		1488. Giovanni Bellini, la Vierge des Frari.		1489. Châsse de Ste Ursule de Memlinc.	
1490	Ghirlandajo à Santa Maria Novella. De 1491 à 1498, Savonarole.	Pérugin commence à peindre. 1492-94. Pinturicchio au au Vatican.	Costa à Bologne. Borgognone à la Chartreuse de Pavie. Francia à Bologne.	1490-95. La vie de Ste Ursule de Carpaccio.		Vers 1490. Quentin Matsys à Anvers.	1493. Dürer à Venise.
1495	1499. Vinci achève la Cène de Milan.	1499. Pérugin au Cambio de Pérouse. 1499. Signorelli commence les fresques d'Orvieto.			1499. La Vierge de Moulins.	Gérard David. Peintures de 1495 à 1520.	
1500			Vers 1500. Mantogna. Le Parnasse. Minerve et les vices.	1500. Vierge de Castelfranco. Giorgione.			

PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE

	ITALIE				EUROPE DU NORD		
	FLORENCE	ROME	ITALIE DU NORD	VENISE	FRANCE	NÉERLANDE	ALLEMAGNE
	1502. Fresques de Filippino Lippi à Santa Maria Novella. 1504. Raphaël à Florence.		1500. Sodoma à Milan. Les élèves de Vinci à Milan.				1503. Triptyque Paumgartner Dürer.
1505	1505 Bataille d'Anghiari. de Vinci. 1505. La Joconde de Vinci. 1506. Fra Bartolommeo à San Marco. 1507. La Mise au Tombeau de Raphaël.	1508. Raphaël commence les fresques du Vatican.	Luini. Peintures de 1500 à 1529.	Giovanni Bellini. Derniers tableaux. Débuts de Titien.	1508. Bourdichon. Livre d'heures d'Anne de Bretagne.	1508. Matsys. Ensevelissement du Christ. 1509. Matsys. Sainte Anne. 1509. Gérard David. Vierge de Rouen.	
1510	Fresques d'A. del Sarto à l'Annunziata.	1512. Plafond de la Sixtine de Michel-Ange. 1513. Sodoma à la Farnésine.	Ferrari. Peintures de 1510 à 1549.	1510. Mort de Giorgione. Carpaccio. Derniers tableaux.			Vers 1514. Grünewald. Autel d'Isenheim.
1515		De 1516 à 1519, Raphaël, les cartons des Apôtres et les Loges du Vatican.	1518. Corrège à Parme, fresques de S. Paolo.	1518. Titien. Assomption de la Vierge.	1519. Vinci meurt à Amboise.	1515. J. Bosch. Dernières peintures. Van Orley revient d'Italie.	1515. Holbein le Vieux. Autel Saint-Sébastien. Munich. 1516. Baldung Grien. Triptyque de Fribourg. 1520. Dürer en Flandre.
1520		1518-20. Les fresques de la Farnésine. Jules Romain.	1521-24. Fresques de Corrège à S. Giovanni.			1521. Van Orley. Epreuves de Job.	1521. Christ mort de Holbein. 1521. Martin Schaffner. Tableau d'Ulm.
1525	Andrea del Sarto. Madonna del Sacco.		1528. Corrège, madone au Saint-Jérome.	1526. Titien. Vierge de Pesaro. 1528. Mort de Palma.			1525. Cranach. Peintures luthériennes. 1526. Dürer. Les quatre Apôtres. 1526. Holbein. Vierge de Darmstadt.
1530	Bronzino. Peintures de 1530 à 1570.		1530. Fresque de la cathédrale de Parme.		Ap. 1531. Rosso et Primatice à Fontainebleau.		
1535	Vasari. Peintures de 1532 à 1574.	De 1534 à 1541. Michel-Ange, le jugement dernier.	Lorenzo Lotto (Œuvres de 1500 à 1554.)	1538. Titien. La Présentation de la Vierge au Temple.			1532-1543. Holbein en Angleterre.
1540			Pordenone (Œuvres de 1510 à 1539.) Moretto (Œuvres de 1525 à 1555.)		1540. François Clouet, peintre du roi.	Pierre Breughel. Peintures de 1540 à 1569.	
1545			Moroni (Œuvres de 1540 à 1578).	1546. Tintoret à la Madonna dell'Orto. 1548. Tintoret. Miracle de Saint-Marc. 1548. Titien à Augsbourg auprès de Charles Quint.			
1550	1re édition des « Vies » de Vasari.				Vers 1550. Livre d'heures de Henri II.		

SECONDE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE

	ITALIE				EUROPE DU NORD		
	FLORENCE	ROME	BOLOGNE	VENISE	FRANCE	NÉERLANDE	ALLEMAGNE
1550				1554. Véronèse arrive à Venise.	1551-1556. Primatice décore la galerie de Henri II à Fontainebleau.	Frans Floris et école des romanistes à Anvers.	
1555				1555-65. Véronèse peint à S. Sebastiano.			
1560				1560 à 1590. Tintoret décore l'école Saint-Roch. 1563. Noces de Cana, de Véronèse.			
1565				1568. Véronèse peint Sainte-Justine de Padoue.		1569. Mort de Pierre Breughel.	
1570				1572. Véronèse. Repas chez Levi.			
1575						1577. Mort d'Antonio Moro. 1577. Naissance de Rubens.	
1580			Formation de l'école des Carrache à Bologne.				
1585				1588. Mort de Véronèse.			
1590							
1595				1594. Mort de Tintoret.	1594. Naissance de Poussin.		
1600						1604. Publication du Livre des peintres de Carel van Mander.	

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CINQUIÈME PARTIE

LA FORMATION ET LE DÉVELOPPEMENT DE LA DOCTRINE FLORENTINE

SIXIÈME PARTIE

LA PEINTURE ITALIENNE EN DEHORS DE FLORENCE

SEPTIÈME PARTIE

HUITIÈME PARTIE

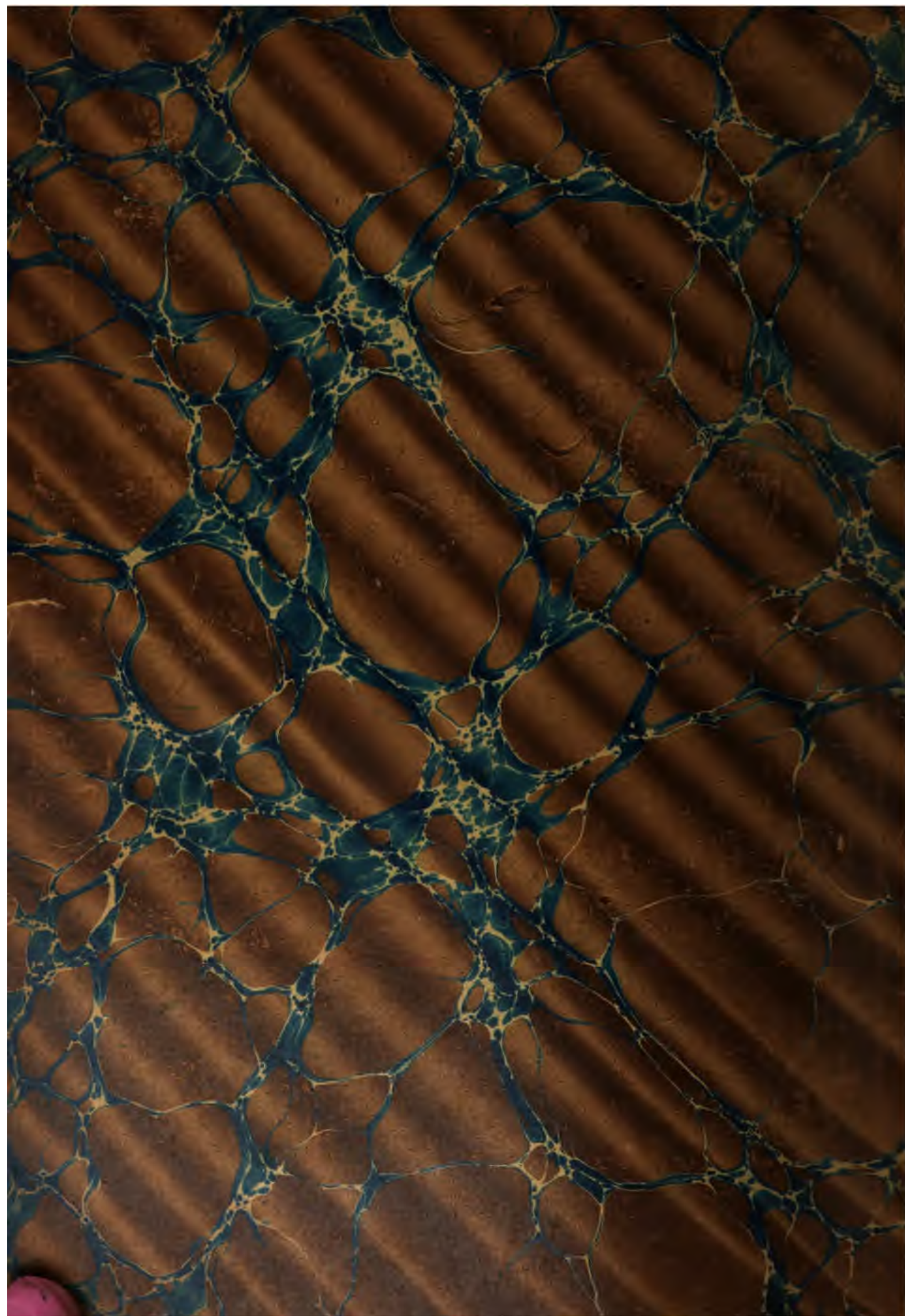
L'INFLUENCE ITALIENNE SUR L'ART DU NORD

NEUVIÈME PARTIE

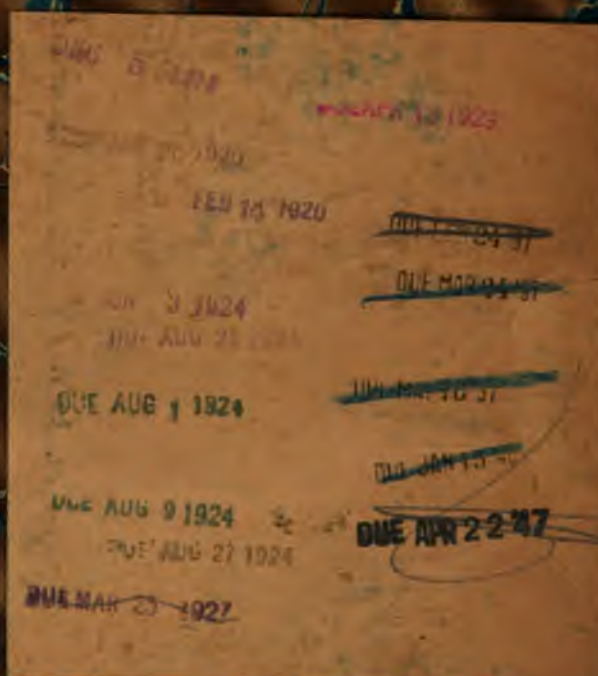
L'ÉCOLE VÉNITIENNE AU XVIe SIÈCLE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS








FEB 18 1920
DUE AUG 1 1924
DUE AUG 9 1924
DUE AUG 27 1924
DUE MAR 23 1927
DUE APR 22 '47